

لماذا يخاف الغربُ العربَ؟!



أبوبكر العيادي
باريس

قد يبدو السؤال غريبًا، فالغرب بما يملكه من قوة عسكرية واقتصادية وتجارية وثقافية، وما يتميز به من نزوع إلى بسط هيمنة مطلقة على العالم، باسم العولمة حينًا، والشرعية الدولية حينًا آخر؛ هو مبعث الخوف وليس العرب. ولكن الواقع يخالف ذلك، فالخوف من العرب استبد بالعالم الغربي منذ أحداث 11 سبتمبر 2001، وبات ظاهرة من الظواهر السياسية والسيكولوجية الأكثر انتشارًا، ثم اتخذ في الأعوام الأخيرة شكل بارانويا، مع ظهور "داعش" وتواتر الأعمال الإرهابية في أمريكا وبعض البلدان الأوروبية، ليُفرز نوعًا من التخصص في الأوساط الثقافية والأكاديمية والإعلامية، حاول تحليل "العنف" و"العدوان" و"التشدد" الذي يواجه بها العرب الغرب، وفهم جذور "الكراهية" التي يُكنّونها له.

وعادةً ما تَخْلُصُ التحاليل إلى أن السبب الرئيس هو "فشل" المجتمعات العربية، وغياب الديمقراطية، وانتهاك حقوق الإنسان، وسوء التصرف الاقتصادي، واضطهاد النساء، وارتفاع نسب النمو الديمغرافي، واستشراء البطالة، وضعف المنظومة التربوية، والتخلف التكنولوجي، وحتى عدم التمتع بالإنترنت. أي إن الشرق الأوسط -في نظرهم- ليس له من خيار سوى الفوضى أو الاستبداد. والأمثلة على ذلك عديدة في وسائل الإعلام والكتب وحتى في خطب رجال السياسة، تلتقي كلها في الزعم بأن السبب العميق للعنف الإرهابي الذي يهز الغرب هو أن المجتمع العربي والإسلامي، مريض. وغني عن القول إن هذا النوع من التحليل إنما هو محاولة لتبرئة الغرب، وإلقاء تبعات الوضع الحالي على عاتق العرب والمسلمين. فالمحللون في الولايات المتحدة -مثلًا- رفضوا أن تكون أحداث الحادي عشر من سبتمبر ردة فعل على السياسة الأمريكية في الشرق الأوسط، وعلى دعم واشنطن غير المشروط للكيان الصهيوني، والتحكم في النفط، ونشر القواعد العسكرية في المنطقة، واعتبروا أن الدافع هو من طبيعة المجتمع العربي الإسلامي نفسه، وهو ما زوّد المحافظين الجدد بالذرائع التي يحتاجون إليها لغزو العراق. فإذا كان الإرهابيون العرب -في نظرهم- نتاج مجتمعات مريضة، فالطريقة الأفضل لحماية الولايات المتحدة من أعمال إرهابية محتملة هو إصلاح تلك المجتمعات، ولو بالقوة.

ولو أنعمنا النظر في العلاقات المتوترة بين العرب والغرب؛ لألفينا أن الخلاف الجوهري بين العالمين ليس صراعًا بين المسيحية والإسلام، برغم شعارات "داعش"، ولا صدام حضارات كما ادعى "صامويل هنتجتون"، بل هو سياسي بالدرجة الأولى، ويرجع عهده إلى الحرب العالمية الأولى حينما نكث الغرب وعوده، وخيّب آمال العرب في الاستقلال والوحدة. وهو ما بيّنه مؤرخ من جامعة أكسفورد هو البريطاني "جيمس بار" في كتاب بعنوان: "خط في الرمل"، وأكاديميان فرنسيان متخصصان في الحقل الجيوسياسي هما "بيير بلان" من جامعة بوردو، و"جان لوي شاديولو" مدير معهد البحوث والدراسات الخاصة بمنطقتي البحر المتوسط والشرق الأوسط، في كتاب مشترك عنوانه: "الاختراع التراجيدي للشرق الأوسط". والكتابان يعودان بنا إلى بدايات القرن الماضي حين اتفق الإنجليز والفرنسيون على اقتسام الولايات العثمانية القديمة بعد تهاوي سلطة الباب العالي، وتوالي هزائم جيوشها، فيما عُرف باتفاقية "سايكس - بيكو" التي لم توضع إلا لخدمة مصالح القوى الاستعمارية. ثم ازداد الوضع تأزمًا مع حصول



نساء منقبات يطالبن بريطانيا بتطبيق الشريعة

القوتين الاستعماريتين بريطانيا وفرنسا، بعد الانتصار في الحرب العالمية الأولى، على تفويض من عصبة الأمم تفرضان بموجبه هيمنتهما على الشرق الأوسط. وبذلك أُهملت مطالب العرب، فمثّل ذلك الإهمال بداية سلسلة من الإذلال غذّت حقد النخبة العربية على الغرب، ثم أعقبتها كراهية الشعوب العربية قاطبةً لهذا الغرب الذي نكث العهد، وظل ذلك الخلاف حتى يومنا هذا على أشدّه، وهو خلاف لا يُمكن فضه عبر حوار أديان أو تصدير "الديمقراطية" على المنوال الأمريكي؛ بل باعتراف الغرب بالمطالب العربية المشروعة، وفي صدارتها القضية الفلسطينية.

لقد كان الكُتّاب والمثقفون ورجال الأعمال العرب على اقتناع بأن القضية المحورية التي اصطدم بها المصلحون الأوائل هي الأخذ بأسباب التقدم عند الغرب، مع المحافظة على استقلال بلدانهم، والنأي بها عن أي وصاية غربية، أي العمل على اللحاق بركب العالم المتقدم بديمقراطيته الليبرالية وتطوره العلمي والتقني والاقتصادي دون التخلي عن القيم الأخلاقية للإسلام. بيد أن الرسالة التي أرادت الولايات المتحدة توجيهها باحتلال العراق كانت مغايرة تمامًا، فقد كان دافعها الأساسي مصالح أمريكا وأمنها. وهو ما أعرب عنه "ديك شيني" بقوله: "نحن نواجه شبكة عالمية من الإرهابيين المعترضين على قيم الحرية والتسامح والانفتاح التي تشكل قاعدة مجتمعاتنا. ينبغي أن نتصدى لأيديولوجيات العنف في منبعها، وندافع عن الديمقراطية في الشرق الأوسط وما وراءه". ولم يَرْشَحْ من أقواله هو ولا من جاؤوا من بعده، أن السياسة الأمريكية وازدواجيتها وتدخلها في العالم العربي الإسلامي بشكل

خطايا الأنظمة الغربية في البلدان العربية لم تكن موضع اهتمام المحللين الغربيين


رونو كامو


إريك زمور


باسكال بروكنر


رشاد أنطونيوس

مستمر، هي سبب جوهري من أسباب العنف الإرهابي.

هذا على مستوى أصحاب القرار الذين لم يعترفوا بعدُ بفشل الحلول العسكرية التي تهيمن على أذهانهم في التعامل مع الشرق الأوسط، عملًا بنظرية "بوش الابن" المانوية، وتقسيمه العالم إلى محوري خير وشر، وهي نظرية نابعة من إحساس بالتفوق السياسي والحضاري، وامتلاك الحقيقة، ومن قناعة خاطئة بأن الغرب هو محور العالم، وأن له رسالة حضارية ينبغي نقلها إلى شعوب المنطقة، وفرضها عليهم. أما على مستوى رجل الشارع، مثقفًا كان أم من عامة الناس؛ فإن الموقف من العرب غالبًا ما يتشكّل عبر وسائل الإعلام. فمنذ العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 فيما عُرف لديهم بأزمة السويس، وحرب الأيام الستة عام 1967، وأزمة البترول عام 1973، والثورة الإيرانية عام 1979، إلى حرب الخليج الأولى لتحرير الكويت، والثانية لغزو العراق؛ درجت تلك الوسائل -على اختلاف انتماءاتها الأيديولوجية- على تقديم صورة سلبية عن العرب والمسلمين، تكاد تنحصر في اعتبارهم أعداء يهددون راحة الغرب، وأمنه الاقتصادي، وتَزوّدَه بالطاقة، واستقراره وحضارته، فشكّلت في المخيال الجمعي صورة شِقاق ونزاع عن الإنسان العربي، والمسلم، الذي عادةً ما يتخذ وجهَ بعض ما ناصبهم الغرب العداء جهارًا كالخميني والقذافي وصدام حسين، لتُظهر الشرق كله في مظهر عالم متزمت متشدد لا يمكن التعاطف مع أفراده، لا اجتماعيًا ولا سياسيًّا ولا إنسانيًّا.

الخلاف الجوهري بين العرب والغرب سياسي يرجع إلى الحرب العالمية الأولى

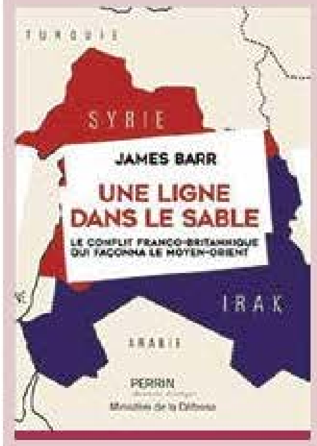
بعض تلك الوسائل تسترجع ما استقر في الذاكرة، وتردد ما تعتقد أنه الصواب بغير وعي، ولكنّ أطرافًا أخرى تستعمل تلك الصورة عن قصد للإساءة إلى العرب؛ إذ تتلقف أي حادثة تجدّ في هذا البلد أو ذاك، يكون مقترفوها من أصول عربية، لتُسهب في ترويج الأفكار المسبقة عن جالية بحالها، إما بحثًا عن سبق صحفي، أو استثارة لمشاعر كامنة تجاه تلك الجالية، دون أن تُكلّف نفسها عناء البحث والاستقصاء للوقوف على الحقيقة، فالغاية هي إحداث الصدمة في عصر يشهد تنافسًا محمومًا بين الفضائيات، لكسب مزيد من المشاهدين، وتحقيق نسب أعلى من الإعلانات الإشهارية، فلا يَعْلَقُ بذاكرة الإنسان العاديّ سوى تلك الصورة لتغدو نمطية، يُكرّسها بعض المحللين والمثقفين ممن لا يُخفون عداءهم للعرب والمسلمين مثل: إريك زمور، ورونو كامو، وباسكال بروكنر، وأندري فلكنكراوت، في فرنسا.


هرمان هيسه

وقد حلل عالم الاجتماع "رشاد أنطونيوس"، وهو كندي من أصول مصرية، صناعة النمطية عن العرب في وسائل الإعلام الأمريكية على سبيل المثال، فلاحظ ثلاث محطات: الأولى من خلال خلق تحريف متعمَّد في تقديم الأحداث، حيث يتم تجاهل بعضها، وإخراج بعضها الآخر من سياقه، وتقديمه في موضوعية مصطنعة لمزيد التأثير في المشاهد، حتى يكون الأثر الذي تتركه في النفوس أهم من الحادثة ذاتها. والثانية، بتعميم الصورة على مجموع الجالية، وتقديمها على أنها مُكوِّن أساسي في طبيعة العربي، أو



الاختراع التراجيدي للشرق الأوسط



خط على الرمل

المسلم. والثالثة بلورة صورة، أشبه بالكاريكاتير، تُشكّل "شبكة قراءة للأحداث"، تعمل تلك الوسائل على تثبيتها بالتكرار حتى تستقر في اللا وعي الجمعي، فتغدو هي المعيار الذي تُقاس به الجالية العربية أو المسلمة.

وقد ازدادت تلك الصورة سلبيةً في الأعوام الأخيرة بظهور التيارات الإسلامية السياسية، وتواتر أعمال العنف في أوروبا نفسها، وتعدد مطالب الجاليات المسلمة بشكل خلق استياء عامًّا، وخوفًا من دين يكاد الفرد الغربي لا يعرف عنه إلا استيلاء أتباعه على شبه الجزيرة الأيبيرية في القرن الثامن الميلادي. بعض تلك المطالب مشروعة، كالمطالبة بتوفير دور للعبادة، ومسالخ لذبح الدواجن والماشية، وتمكين المسلمين من اللحوم الحلال، وتكوين جمعيات خيرية، ومكتبات، وإذاعات، ومدارس لتعليم أبنائهم العربية والقيم الإسلامية. ولكن المطالب الأخرى مشطة، كالدعوة إلى الفصل بين الجنسين داخل المدارس، وتوفير الأطعمة الحلال في المطاعم المدرسية، وفرض اللباس الطائفي في المؤسسات العامة، والمطالبة بعطل مدرسية ووظيفية للمسلمين في أعيادهم الدينية. وهي مظاهر تتلقفها وسائل الإعلام لترسخ في الأذهان الكراهية ضد الجالية المسلمة بعامة بدعوى أنها "تريد إعلاء قيمها على قيم الجمهورية"، ويجد فيها المناهضون فرصة للتأكيد على أن ذلك لا يُراد منه غير التمكين، وتغيير أنماط العيش الغربية بهدف أسلمة تلك المجتمعات. ويضربون أمثلة على ذلك بتعطيل المسلمين حيثما كانوا حركة المرور كلّ جمعة لأداء شعائرهم في الشارع، وخروجهم في مظاهرات تُناهض حرية التعبير وتدعو إلى إقامة الشريعة، وقيامهم بحرق أعلام بلد الإقامة سواء في فرنسا وبريطانيا أو في البلدان الإسكندنافية تنديدًا بسياساتها الخارجية، فضلًا عن الممارسات اليومية في المؤسسات الخاصة والعامة، كرفض الرجال مصافحة النساء داخل المؤسسة، ورفض بعض سائقي الحافلات والباصات قيادتها إذا سبقته إلى مقودها زميلة، واللباس الأفغاني واللحى المرسلة.

كل ذلك يُنفّر الإنسان الغربي من العرب والمسلمين، ويبعث في نفسه خوفًا من خطر داهم. خطر أول ما تجلت خيوطه من خلال الأعمال الإرهابية، فبات يرى في كل عربي حوله إرهابيًّا بالقوة، قد يتحول إلى إرهابي بالفعل. وخطر لم تتضح بعد صورته كاملة، وإن أسفر عن وجه يردّ الإنسان الغربي إلى جذوره المسيحية، حتى وإن كان ملحدًا، ونعني به أسلمة أوروبا، لا سيما وأن السلفيين لا يترددون في مظاهراتهم عن رفع شعارات من نوع "الإسلام هو الحل"، و"الإسلام فوق العلمانية"، و"الشريعة لفرنسا"، بل إن بعض مريديهم من طلاب الجامعات يقولون جهارًا بـ"علوية الإسلام على المسيحية". ومن الطبيعي أن يستغل الشعبويون والمتطرفون في شتى البلدان الغربية تلك الشعارات، يشحنون بها أذهان الناس لكسب أصواتهم عند الانتخابات، كما حصل في المجر وأخيرًا في النمسا، ويُعمِّقون خوفهم تجاه أي عربي، وأي مسلم، وإن كان مثقفًا معتدلًا، يعتنق فكر الأنوار، ويؤمن بأننا ننتمي في النهاية إلى إنسانية تعيش على كوكب واحد، ذي مصير واحد.

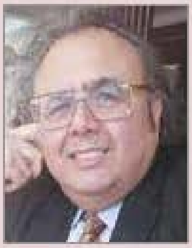
> خوف المجتمعات الغربية من العرب ظاهرة بلغت حدّ البارانويا

وفي رأينا أنه لا يُمكن تجاوز شعور الخوف من جهة، والكراهية من جهة مقابلة، عبر التصعيد العسكري الغربي بدعوى فرض الديمقراطية، دون معالجة جادة للعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أدّت إلى ثورات الربيع العربي، ولا محاولة فرض أنماط عيش قروسطية على مجتمعات علمانية فصلت الدين عن الدولة، وألغته من الفضاء العام، بدعوى أسلمتها، لأن ذلك لا يزيد الوضع إلا تعقيدًا، ولا يزيد الطرفين إلا إمعانًا في نبذ الآخر.

وما أحوجنا اليوم إلى تمثّل ما قاله "هرمان هيسه" منذ عام 1955: "لم يعد واردًا اليوم إدخال اليابانيين في المسيحية، أو الأوروبيين في البوذية أو الطاوية. لا نريد ولا ينبغي أن نَهدي أو نُهدَى إلى ديانة، بل نريد فتح أفقنا وتوسيعه. لم نعد نعتبر أن الحكمة الغربية والحكمة الشرقية قوتان عدوتان تتحاربان، بل قطبان تتراوح بينهما حياة خصبة".



كرة القدم الأمريكية.. ما الذي يمكن أن نتعلّمه منها؟



شريف مليكة

بالتيمور، ميريلاند، الولايات المتحدة الأمريكية

دعاني صديقي للدردشة حول بعض أخبار الوطن الأم. اضطررت إلى الاعتذار لانشغالي، إذ كنت أتابع مباراة فريقي المفضل في لعبة كرة القدم الأمريكية. علّق هو متضاحكًا: "أتعني أن تقول لي إنك لم تعد تهتم بما تنشره الفضائيات عن بلدك، وتفضّل بدلًا منه مشاهدة مباراة كرة القدم الأمريكية؟".



لم أعرف ماذا أقول له. لقد تعبت حقًا من حالة الاكتئاب التي تعتريني كلما تابعت التليفزيون؛ البرامج الحوارية صارت لغوًا ممزوجًا بالفضائح، ووصفات الطباخين للأطباق والطهي، والبرامج الإخبارية المتخصصة باتت تتفنن في الإبلاغ عن أعداد القتلى من اليمنيين والسوريين والعراقيين، والخوض في الصراعات العربية العربية، أو السنية الشيعية، وعن حجم تدهور الحالة الاقتصادية، أو الإعلان عن براءة الدين الإسلامي من أفعال الجماعات الإرهابية المروِّعة. لقد ثبت لي، دون أدنى شك، حجم الفراغ السياسي الذي خلّفه هؤلاء الطغاة ممن غادروا الساحة، أو ممن لا يزالون يتعلقون بأهدابها. وصرت أشفق على الشعوب العربية من جداول أعمال الإعلام النظامي التي أطلّت علينا من بلد عربيٍّ إلى آخر.

قال لي صديقي: أشفق عليك من عنف تلك اللعبة!

فأجبته: عنف؟ أتمنى أن نتعلم شيئًا من لعبة كرة القدم الأمريكية التي أشاهدها. فسألني بدوره ساخرًا عمّا يمكننا أن نتعلمه من تلك اللعبة الهمجية الباطشة؟



يتداول الحكام بشأن كل قرار يتخذونه أثناء سير المباراة، ثم يعلن الحكم الرئيسي القرار النهائي عبر الميكروفون ليسمعه اللاعبون والجمهور فور اتخاذ القرار

قلت له: يمكننا أن نتعلم التنوع؛ تختلف أسماء الفرق المتنافسة في كرة القدم الأمريكية من رعاة البقر Dallas Cowboys إلى ذوي الجلد الأحمر Washington Red Skins، أو البُنّي Cleveland Browns. كما تشمل الجبابرة من المحاربين Minnesota Vikings، والوطنيين New England Patriots. إنها تحتضن القديسين New Orleans Saints، فضلًا عن اللصوص والقراصنة Tampa Bay Buccaneers دون تمييز. وهي تتسع كذلك للحيوانات الشرسة المفزعة كالنمور Cincinnati Bengals، والدببة Chicago Bears، أو حتى الحيوانات الأليفة الصديقة كالمهور Indianapolis Colts، والدلافين Miami Dolphins.

نعم، وحتى الطيور التي تتراوح ما بين: الغربان Baltimore Ravens (فريقي المفضل)، والكرادلة St Louis Cardinals، وحتى وحشية النسور Philadelphia Eagles، والصقور Seattle Seahawks.

كما أنها لا تنسى البروليتاريا؛ فتشمل صنّاع الصلب Pittsburgh Steelers، ومعبئي الملابس Green bay Packers. فهم جميعًا على قدم المساواة ممثلون تحت شعار "اللعبة العادلة". لا يفتخر فريق منهم على الآخر، إلا بكونه قد فاز بعدد أكبر من الجوائز، أو بحجم التنافس الذي يُشكّله تجاه خصومه، والمتعة التي يوفرها لمشجعيه.

كما يمكننا أن نتعلم معنى تعبير "فريق العمل"؛ فالعمل الجماعي للفريق وحده هو الذي يجلب الفوز له. ونحن لا نسمع عن فريق فاز بالـ"Super Bowl"، أو بخاتم البطولة، نظرًا لأن لديه مهاجمًا ممتازًا، أو مدافعًا رائعًا؛ ففي واقع الأمر، تجاوز "دان مارينو" لاعب ميامي Miami Dolphins، في سجل تمريراته 61,361 ياردة، و420 هدفًا، وهي أرقام قياسية قد

يصعب تجاوزها، ومع ذلك، ففي خلال 13 موسمًا لعب فيها مع فريقه، لم يُمنح أبدًا خاتم البطولة.

حتى إن فريق الكرة الأمريكية يتكون أصلًا من فريقين منفصلين تمامًا؛ أحدهما للهجوم، والآخر للدفاع، يظهران على أرض الملعب تباعًا خلال المباراة، ويُنسب الفوز أو الخسارة لكليهما.

كما أن أول من يُحتفَل به علنًا في نهاية الموسم، يوم المباراة النهائية، هو ذلك المدرب العام الواقف على الخط الجانبي، عندما يصبّ اللاعبون دلوًا من الثلج فوق رأسه في فرح!

فالفريق بأكمله هو الذي أحرز الكأس في الملعب، ولا يحتفل اللاعبون بالنصر دون أن يعترفوا بفضل قيادته لهم.

فهل يمكن لليبراليين والقوميين والإسلاميين في بلادنا التوحد لقيادة شعوبنا نحو الازدهار والحداثة مثل فريق كرة القدم الأمريكية؟

بل ولا مجال لأن نغفل فضل التعددية؛ فلاعبو الكرة الأمريكية رياضيون بحق، إلا أنهم ليسوا متطابقين؛ إذ يختلفون في الطول والوزن، من عماليق هائلين، من ذوي الأوزان الثقيلة، من لحم وشحم حتى تتهدل بطونهم أمامهم، في الخطوط الدفاعية، إلى أبدان رشيقة لكنها مرنة وسريعة، كما هو الحال في لاعبي استقبال الكرة، أو سامقة وقوية كمهاجمي الوسط، أو متوسطي البنية، خفيفي الحركة، كالعدائين الذين يراوغون بالكرة بين أجساد تفوقهم طولًا وقوة نسبيًّا. وهم جميعًا سواء في درجة الأهمية ذاتها، فلا غنى لفريق عن أيٍّ منهم. ففريق من الأوزان الثقيلة لن يصل أبدًا إلى خط المرمى، وفريق من المهرة والعدائين نادرًا ما يمكنه أن يدافع عن نفسه.

متى يمكن لليبراليين والقوميين والإسلاميين في بلادنا التوحد لقيادة شعوبنا نحو الحداثة مثل فريق كرة القدم الأمريكية؟

وتضم الفرق المتنافسة السود والبيض، المسلمين واليهود والمسيحيين. ومع ذلك فلعبة كرة القدم الأمريكية لم تتوقف أو تتأجل بسبب عطلة دينية أو حتى وطنية، أو لحلول وقت الصلاة.

ينبغي -إذن- أن تتعلم بلداننا ذلك الاعتزاز بالأعراق المختلفة، والاختلاف في كيان شعوبها، وتدرك أن ذلك هو مفتاح النجاح.

الأمر التالي هو سيادة القانون؛ فعند مشاهدة لعبة كرة



القدم الأمريكية، لا يسعنا إلا أن نتساءل عن ذلك العنف السائد. وهذا حقيقي، وبخاصة إذا كنت مبتدئًا في متابعتها، مثلما شعرت أنا في البداية وقت كنت مهاجرًا حديثًا.

يمكنك أن تعتقد أن هؤلاء اللاعبين يمكن أن يقتل -المعنى مقصود حرفيًا- بعضهم بعضًا، نظرًا لضخامة أجسامهم، والضراوة التي يُظهرونها، ولطابع اللعبة نفسه. ومع ذلك فنادرًا ما تشهد إصابات خطيرة خلال المباريات، أو على الأقل، بمعدلات تتجاوز مخاطر الإصابات خلال مباريات كرة السلة أو كرة القدم مثلًا.

إحصائيًا، تحدث أكثر من نصف الإصابات المتصلة مباشرة بكرة القدم، خلال فترات التدريب، وليس خلال المباريات. وهذا يرجع إلى قواعد اللعبة الصارمة، ووفرة الحكام حول كل لعبة أثناء المباراة.

هؤلاء الحكام -وهم محامون غالبًا خارج الموسم الكروي- مهمتهم تطبيق القانون بحذافيره، بل والتداول فيما بينهم قبل اتخاذ أي قرار. وواجبهم حماية اللاعبين، وبخاصة العزّل منهم، غير المحصنين بلاعبين آخرين يحمونهم. وقرار الحكام باتٌ ونافذ، ولا رجعة فيه، إلا أن لكل مدرب عامّ الحق في مراجعة قرارين من قرارات الحكام بطول المباراة. وبعد المباراة يعاود اتحاد اللعبة متابعة المباريات، وتوقيع عقوبات مالية طائلة، قد تصل إلى الإيقاف لمن تُسوِّل له نفسه مخالفة القوانين.

درس آخر هو الاحترام والنزاهة؛ فكبار اللاعبين على قدم المساواة من الاحترام والتبجيل من قِبل الناشئين ومن أقرانهم في الفريق نفسه، فضلًا عن خصومهم. وفي خضم هذا العدد الهائل من التلاحم الهادف إلى تحييد أو نزع فتيل خصمك في الملعب، إلا أنه عند إصابة لاعب ما، تتوقف المباراة، ويتجمع لاعبو الفريقين حوله، ويعلو هتاف الجماهير لمؤازرته، حتى وإن كان خصمًا عتيدًا.

أما في بلادنا فمع سقوط رئيس أو نظام ما، كما حدث في ليبيا، إذ بمجرد سقوط القذافي كان الفعل الفاضح مصيره، ثم أطلقوا النار على أمّ رأسه. وفي مصر، أصبح كل ذي شأن قبل الثورة عدوًّا للدولة بعدها.

يقودنا هذا إلى الدرس التالي؛ المهلة!

ويُقصد بها وقتٌ يسير للتفكير في موقف فريقك الحالي، أو لامتصاص حماسة خصمك، وما أروعها عندما تؤخذ أثناء سير المباراة؛ وقت لتغيير خطة اللعب الخاصة بك، أو لاستبدال بعض اللاعبين. فلكل فريق الحق في طلب ثلاث مهلات خلال شوطي المباراة. وفي بلادنا، عندما يصير النظام السياسي، أو أي من



تتنافس الفرق في تشييد أكبر وأضخم الملاعب لاستقبال ثماني مباريات على أرض كل فريق بين جمهوره في كل موسم، ويلعب ثماني مباريات على ملعب المنافسين. أما عن ملعب المباراة النهائية فيحدد مسبقًا، ويكون في أضخم الملاعب وأكثرها جاهزية

مؤسسات الدولة، متورطًا في سلسلة من الإجراءات الخاطئة أو المعقدة، ألا يحسن أن نلجأ إلى إيقاف اللعب، وتأمل حال فريقك، والفريق الخصم، لاتخاذ أفضل القرارات من أجل الفوز المستحق؟

وأخيرًا درس "الاتحاد" خلال المباراة النهائية "Super Bowl"؛ اليوم الوطني للاحتفال بنهاية موسم كرة القدم الأمريكية، عندما يلتقي الفريقان لاختيار الأفضل منهما للفوز باللقب. وهذا نادرًا ما يُلعب في المدينة الخاصة بأي من الفريقين، ومع ذلك فالمدرجات دومًا مكتظة بآلاف المشجعين لكلا الفريقين، وبآخرين من مختلف المدن الأمريكية، في احتفالية رائعة. وتحظى تلك المباراة بأعلى مستوى مشاهدة عبر الولايات جميعها، لذا تتبارى محطات التليفزيون على شراء حقوق بثها، لما تدرّه من إعلانات تتكلف أربعة ملايين دولار ونصف المليون لكل نصف دقيقة.

دلو من الثلج يصبّه اللاعبون فوق رأس مدربهم.. لماذا؟!

يجتمع الكل للاحتفال بفريق واحد، وإعلان الفائز، والربت على كتف الخاسر، باعتبار ذلك نموذجًا للروح الرياضية والتنافس، حتى موعد المباراة القادمة، في الموسم المقبل.

لعبة الكرة منفصلة تمامًا عن المنظومة السياسية، ولقد تم تأجيل حفل تنصيب الرئيس "ريجان" في يناير 1986 بسبب تعارضه مع موعد لعب المباراة النهائية لكرة القدم في ذلك العام.

وليتنا نتعلم -بالمثل- الفصل بين المؤسسات، والانتخابات الديمقراطية. ينبغي أن نضع علامة نهاية موسم، والتحضير للفترة المقبلة.



قلم مغموس في الماضي.. كتابة متجذرة في الحاضر

التخييلي والتاريخي في «تغريبة أحمد الحجري»

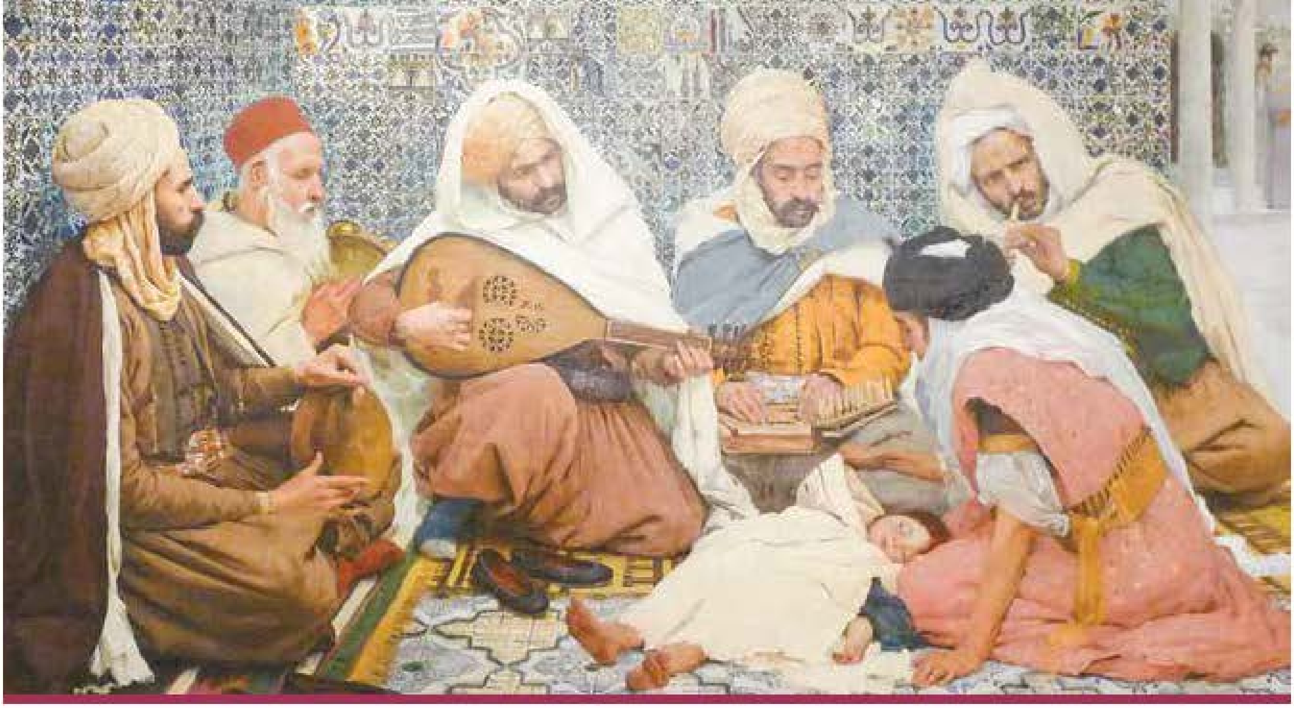


محمد آيت ميهوب

تونس

«تغريبة أحمد الحجري» رواية أصدرها الروائي التونسيّ عبدالواحد براهم سنة 2006 عن دار "الجمل" بألمانيا. وقد اعتمد المؤلّف في كتابته هذه الرواية اعتمادًا كبيرًا وصريحًا على نصّ قديم بعنوان "ناصر الدين على القوم الكافرين"، كتبه المترجم والرحّالة الأندلسيّ أحمد بن قاسم الحجري الأندلسي، وروى فيه رحلاته عبر أوروبّا ومصر وبلاد المغرب بعد أن خرج من الأندلس إثر سقوط غرناطة، وصدور قرار النفي. فالرواية هي إعادة كتابة لهذا النصّ القديم، وبعث له في إطار أدبيّ جديد هو الرواية.

لم تكن رواية "تغريبة أحمد الحجري" هي العمل الروائي الوحيد الذي حاور فيه عبدالواحد براهم التاريخ. فقبلها عاد في روايته "قبة آخر الزمان" إلى التاريخ الأندلسي تحديدًا، وكانت المقاربة المعتمدة للتاريخ مشابهة جدًّا لما جرى عليه الأمر في "تغريبة أحمد الحجري". ويمكن أن نرى في روايتي عبدالواحد براهم الأخريين أيضًا "حب الزمن المجنون" و"بحر هادئ سماء زرقاء" روايتين تاريخيتين حاور فيهما تاريخ تونس المعاصر: مرحلة الاستعمار في الرواية الأولى، وفترة بداية الاستقلال وتجربة التعاضد تحديدًا في الرواية الثانية. فتوظيف التاريخ في إنشاء العالم الروائي وبناء دلالاته ملمح قار في تجربة عبدالواحد الروائية جعله يكون أبرز ممثلي الرواية التاريخية في تونس، إلى جوار: البشير خريف، وحسنين بن عمو.



ملخص الرواية:

أحمد الحجري بطل الرواية شخصيّة مرجعيّة تاريخيّة لها وجود واقعي حقيقيّ. فقد ولد سنة 1570 بالحجر الأحمر، غرب مدينة غرناطة، وأدرك الأمر الصادر بطرد العرب جماعيًا من إسبانيا سنة 1609 في عهد فيليبي الثالث بدعوى الحفاظ على الدين المسيحيّ. وقد ألّف الكتاب، الذي أشرنا إليه آنفًا، "ناصر الدين على القوم الكافرين" وهو مختصر لكتابه "رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب"، وفيه عرض لرحلاته في أوروبا والمشرق والمغرب.

تبتدئ الرواية بحادثة بسيطة جدًا، إذ يظهر البطل أحمد وأخوه وهما طفلان يلعبان في الحقل، يجريان وراء أتان في يوم قائظ شديد الحرارة. وتخرج أمّهما "روزاليا" من البيت وتنهاهما عن اللعب، وتحاول أن تردّهما عنه خوف الإصابة بضربة شمس، لكنّهما لا ينتهيان. فتغضب وتهدّدهما بالأب وتقسم بالله، وقد نطقت قسمها باللغة العربيّة، بعد أن أفقدها الغضب حذرها واحتراسها. وبذلك يكتشف البطل الطفل حقيقته وحقيقة أسرته. وتكون هذه الحادثة البسيطة بداية انقداح الوعي لديه، فيعرف أنّه ذو وجود مزدوج، يحمل هويّتين في وقت واحد: هويّة سريّة داخل البيت، وأخرى علنيّة خارجه. ففي الشارع يسمّى فيليكس وفي البيت أحمد، في البيت لغته العربيّة وفي الشارع القشتاليّة، وهو مسيحيّ في الشارع، أمّا في البيت فمسلم:

"لم يكن ما حدث أمرًا عاديًا. كان زلزالًا هزّ حياتي وقصمها منذ ذلك اليوم إلى شطرين: أحدهما جهري ظاهر معلن، والآخر مكتوم مستور مغطّى. صار لي اسمان وديانان ولغتان، ومن عجب أنّ هذا هو حال أفراد الأسرة جميعًا دون أن أدري.

هكذا كانت الأمور تسير وأنا لا أعلم. واليوم عرفت أنّ اسم روزاليا المنزلي هو وريدة، وأنّ النطق به خارج البيت، أو أمام الأغراب ممنوع".

وتفطّن الطفل إلى الوجود المزدوج الذي كان والداه يعيشانه: "كانت روزا، كما يحلو لي أن أناديها، مواظبة على كنيسة الأحد، وعلى الصلوات الخمس في بقيّة الأسبوع. صليبها الذهبيّ يلمع على صدرها كلّما ظهرت للناس، ثمّ يختفي في حين تخلعه وتمسح مكانه بماء الورد حين دخول البيت. أبواي مسيحيّان في النهار، ومن تقاة المسلمين في الليل. بهذه الطريقة ربّياني، وفي هذه السبيل دفعاني بتوجيه خفيّ أوّل الأمر ثمّ بوضوح لمّا كبرت".

إنّ نهي الأم ابنها عن اللعب، وتحذيرها إياه من ضربة الشمس، هما إعلان رمزيّ عن وصوله إلى زمن الوعي الشقيّ، وتهيئة له لينضمّ هو الآخر إلى الحياة المزدوجة. فبدأ بتعلّم العربيّة، وحفظ مبادئ الدين الإسلاميّ، وتعلّم الحذر والحيطة والخوف من الواشي حتّى ولو كان طيرًا وحيوانًا. وبذلك انتهى زمن اللعب والعبث، وبدأ زمن الوعي، وانتقل الطفل إلى بطل تكوين ذاتي. فانفتحت بوّابة الأسفار بحثًا عن معرفة الذات والعالم، وسعيًا إلى المغامرة. وبذلك كانت الرواية، في قسمها الأكبر، أسفارًا تعقبها أسفار؛ سافر وهو طفل مع أبيه سفرته الأولى، سفرة اللقانة واسترداد لباس الهويّة الأولى الجوهر، الهويّة السريّة. فحضر مع أبيه، في إحدى القرى، بعض الدروس الدينيّة والفقهيّة، وتمّ في هذه السفرة ختانه.

ثمّ تجوّل في المدن الأندلسيّة كطليطلة، ووقف على حجم الدمار الذي لحق المعالم الإسلاميّة واليهوديّة أيضًا.

اقترن تقدّم أحمد في السنّ بإيغاله في الأسفار والتعلّم؛ فسافر إلى غرناطة لطلب العلم فقهًا ولغةً عربيّة، ومنها إلى طليطلة

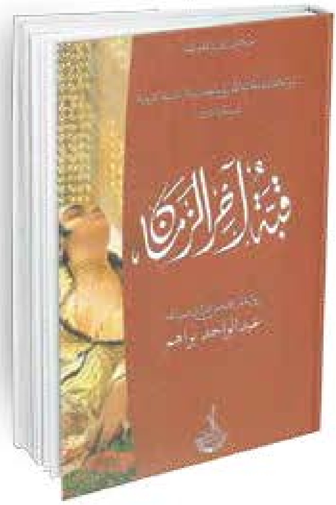


هنري الرابع

حيث تعلّم الترجمة وحفظ مبادئ لغات كثيرة كالقشتاليّة والبرتغاليّة والعبريّة والفرنسيّة، وتأثّر بتعاليم المصلح الديني لوثر، وواكب ظهور المطبعة، ومارس فنّ التمثيل، وتابع اضطهاد الكنسية العلماء، ورأى ما حاق بجاليليو.

وبعد أن أتمّ التحصيل العلميّ، استقرّ بغرناطة. ومات الأب فأُجبرت العائلة على دفنه، وفق التعاليم المسيحيّة. واشتغل في غرناطة أمين صندوق لبعض التجار، ومترجم وثائق. واكتشف أحد الرهبان معرفة أحمد الحجري العربية، فغنم من ذلك حظوة لدى القساوسة لتشجيعهم على الترجمة من العربيّة، فأصبح مبجّلًا عندهم، وهو ما جعله -في الوقت نفسه- معزولًا عن الأندلسيّين، مُرتابًا فيه.

رغم ذلك لم يطمئنّ أحمد الحجري إلى الاستقرار، لا سيما بعد رحيل أخيه محمّد إلى المغرب. ففكّر في الهرب من غرناطة إلى مرّاكش صحبة صديقه عبد الرحمن المختصّ في فنون الزراعة. وهكذا وصل إلى مرّاكش بعد مغامرات كثيرة، ومواجهة أخطار عديدة. فانضمّ إلى ديوان السلطان أحمد المنصور، واضطلع بترجمة مكاتيب السلطان وتعليم أبنائه اللغة الإسبانيّة. وقد استفاد من تشجيع السلطان العلم، ومن الازدهار الاقتصادي الذي عرفته مرّاكش في عهده. وقد وصف السلطان بأنّه "خليفة العلماء وعالم الخلفاء"، وفي بلاطه تعرّف إلى كثير من الرهبان والقساوسة المسيحيّين القاطنين مرّاكش فاستفاد من علمهم في اللغة اللاتينيّة وعلم الفلك.



ولم تكن مراكش إلّا محطّة من المحطّات، فلم يلبث أن عاد إلى الأسفار، فزار أصقاعًا من أوروبا بتوصية من السلطان لاستعادة أموال الأندلسيّين الذين سُلبت أملاكهم عند تهجيرهم. فتنقّل بين إسبانيا وبلاد الإفرنج وهولندا، وتعرّف إلى امرأتين تركيتين أجبرتا على التنصّر بعد أن أسرتا وبيعتا لملكة فرنسا.

وحين بلغت أحمد الحجري أخبارٌ مفزعة عن تدهور أحوال مرّاكش، فكّر في السفر إلى تونس، لا سيما وقد تناهى إلى مسامعه أنباء عن ازدهارها بعد قدوم العثمانيّين إليها. فوصل إلى تونس، وتزوّج الفتاة التركيّة التي التقاها في أوروبا، واستقرّ نهائيًا بتونس مندمجًا في الجالية الأندلسيّة التي لجأت إليها هربًا من الإسبان. وهناك قام بزيارة إلى قرية "تستور" الأندلسيّة، واطّلع على ما أحدثه الأندلسيّون في تونس من تطوير لفنون الزراعة والبستنة والمعمار.

بزيارة تستور تنتهي أسفار أحمد الحجري في الجغرافيا، وتكتمل بالتوازي مع ذلك رحلته في ذاته، فيظفر في آخر المطاف وعلى نحو مفاجئ يشبه الحدس الصوفيّ باكتشاف جوهر كيانه، والتعرّف إلى نفسه الحقيقيّة. فيعرّف نفسه في آخر الرواية بأنّه "كائن عالميّ ابن الإنسان مطلقًا"، يقول: "هكذا على غير انتظار عثرت على هذه المقولة الفريدة النابضة بالصدق المحض، ممّا لم أقرأه في كتاب ولم أسمعه على لسان عالم ممّن ناقشتهم، وليس فيهم إلّا الفرحان بما أوتي من علم قليل، المكتفي بما وجد عليه آباءه، المسترحب لضيق حجره وانكماش صدره.. لم أسمع منهم من قال مرّة: أنا ابن آدم، ووطني الأرض، وما عدا هذا قيود وحدود. لم أسمع أحدهم قال: أرض الله للجميع، وحيثما تولّوا فثمّ وجه الله (...) من حقّك رفض مواطنة تشتمك والاستغناء عن بلد أذلّك وأهانك، وليكن عنوانك الأرض بوسعها، فرانشيسكو العالميّ.. ساكن الأرض ها أنت ترفع رأسين تنسيني مرارة المنفى.. أنا أحمد بن قاسم البيجارنو الحجري، الغرناطيّ، الأندلسي، المرّاكشي، المغربي، التونسي.

لا أدري أيّ نسبة هذه هي نسبتي؟

ولا أيّ بلد سكنته هو بلدي؟

ولا أيّ أرض وطئتها هي أرضي؟

فلأكن أنا العالميّ ساكن الأرض.. مثلك

يا فرانشيسكو الهائم بمخطوط على صولار

بين الجهات الأربع".

هذه هي قصّة أحمد الحجري مع الذات والعالم والآخر، فكيف كانت قصّة عبدالواحد براهم مع الكتابة؟

الكتابة والتطريس:

التطريس لغة من طرّس الكاتب أي أعاد الكتابة على المكتوب، ومنه الطرس، وجمعه أطراس وطروس، وهو الصحيفة التي محيت ثم كتبت.

أمّا اصطلاحًا فالتطريس مصطلح حديث استعمله جيرار جونات في حقل الدراسة السرديّة ليعني به التداخل بين النصّ السرديّ ونصّ آخر سابق له. ولهذا المصطلح تشابك مع مصطلح التناص، والفرق بينهما أنّ التطريس تناص مقصود، أما التناص فيكون مقصودًا ويمكن أن يكون عفويًّا. وكلّ فعل تطريس يتضمن علاقة مّا أو علاقات بين نصّين هما: نص مصدر وهو النصّ الأوّل السابق، ونصّ ناسخ هو النصّ اللاحق الذي أعاد كتابة النصّ المصدر. وأبرز ضروب العلاقة بين هذين النصين علاقتان هما: المحاكاة والتحويل في آن معًا.

ولنا في رواية "تغريبة أحمد الحجري" ألوان من هذه العلاقة المزدوجة التي أقامتها مع نصّها المصدر "ناصر الدين على القوم الكافرين".

المحاكاة:

أقسام الرواية:

تكوّنت رواية عبدالواحد براهم من أربعة أبواب هي: "باب الأندلس"، و"باب مرّاكش"، و"باب أوروبا"، و"باب تونس".

هذه الأبواب تمثّل الخط العام الذي انتظم مسار حياة أحمد الحجري. وقد تضمّن كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين" ثلاثة عشر بابًا اشتركت مع رواية عبدالواحد براهم في ثلاثة أبواب من أبوابها الأربعة؛ فقد عنون بابه الأوّل بـ"في ذكر ما وقع في مدينة غرناطة"، وحمل بابه الثالث عنوان "في بلوغنا إلى مدينة مراكش"، واتصل بابه الرابع برحلة أحمد الحجري في أوروبا فعنون بـ"في قدومنا إلى بلاد الفرنج". وبذلك فقد اختلفت الرواية مع النصّ المصدر في بابها الرابع، إذ لا نجد في كتاب أحمد الحجري، وفيما رواه من سيرته حديثًا عن رحلةٍ ما قام بها إلى تونس.



السرد:

قام السرد في رواية "تغريبة أحمد الحجري" على السرد بضمير المتكلم، وهو النمط السرديّ نفسه المستعمل في كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين". ولا شكّ في أنّ تفسير محاكاة الرواية النصّ المصدر النمط السردي إنّما يعود إلى قيامها مثله على اعتماد الشكل السير ذاتي في الكتابة.

ج. المكوّن الحدثيّ:

إنّ أغلب الأحداث التي تكوّن منها نسيج الرواية مشترك بينها وبين النصّ المصدر، يستثنى من ذلك رحلة أحمد الحجري إلى تونس. ذلك أنّنا نجد في الرواية حضورًا للأحداث الأساسيّة التي تكوّنت منها سيرة أحمد الحجري الذاتيّة: الولادة، التعلّم، السفر، المغامرات، المناظرات، اللقاءات بالرهبان والملوك.

د. المادّة الفكريّة والدينيّة والتاريخيّة:

تضمّنت الرواية نصوصًا مطوّلة كثيرًا أُخذت بحذافيرها من كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين".

فنجد في الرواية نقلًا للنصوص الدينيّة المأخوذة من الإنجيل والتوراة التي استشهد بها أحمد الحجري وهو يحاور الرهبان المسيحيين ويناقشهم. واستعارت الرواية من الكتاب المصدر أيضًا رسالة أهل الأندلس للسلطان العثماني سليمان القانوني، ومرسوم الملك فيليبي الثالث المنظّم لتراتيب تهجير الأندلسيّين إلى المغرب سنة 1609. وحوت الرواية كذلك المقاطع الطويلة التي ترجمها أحمد الحجري عن بعض الكتب القديمة.

هذه القرائن على محاكاة نصّ عبدالواحد براهم نصّ أحمد الحجري



عبدالواحد براهم

تبعث في نفس القارئ الانطباع بأنّ النصين متعالقان شديد التعالق، منصهر أحدهما في الآخر فكأنهما نصّ واحد في متنين اثنين، وتدفع القارئ فعلًا إلى الاستغراب والتساؤل: لماذا أعاد عبدالواحد براهم كتابة النصّ المصدر، نصّ أحمد الحجري؟

بيد أنّ التمعّن في النصّ الروائيّ، ابن القرن الحادي والعشرين يبيّن لنا مظاهر اختلاف شديد بينه وبين نص ابن القرن السابع عشر.



فيليب الثاني ملك إسبانيا

إمكانيّات سرديّة أوسع من تلك المتاحة للسيرة الذاتية.

أمّا العامل الثاني فيتّصل بطبيعة العلاقة التي يرنو كل راوٍ إلى بنائها مع قارئه. ففي حين غلب البعد الوعظي التعليميّ على علاقة راوي كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين" كانت الرؤية ضيّقة أحاديّة الجانب، نزع راوي "تغريبة أحمد الحجري" إلى تغليب البعد الحواريّ في علاقته بالقارئ فجاءت الرواية متعدّدة الأبعاد متكسرة الزوايا.

التحويل:

السرد:

في كتاب أحمد الحجري ثمّة راوٍ واحد بطل مهيمن على السرد هو مركز الرؤية، وكلّ ما يأتينا من معلومات نابع منه ومنتهٍ إليه، فكأن الرؤية رؤية داخلية بما أنّ الشخصيّة هي التي تروي، لكنها رؤية داخلية ترتدي كساء الرؤية من الخلف حينًا والرؤية الخارجية حينًا آخر بما أنّ الراوي الشخصيّة قد ينقلب راويًا عليمًا بكلّ ما يتعلّق بدقائق العالم المرويّ، وقد يعجز أحيانًا عن النفاذ إلى أعماق الشخصيات فيكون الرؤية خارجية وبذلك ضاقت مساحة الرؤية السرديّة كثيرًا.

أمّا في رواية عبدالواحد براهم فلئن واصل أحمد الحجري هيمنته على السرد، فإنه قد تنازل عنها في مناسبات عديدة، فاسحًا المجال للشخصيّات الأخرى، كالأم والأب وعبدالرحمن والمرأة التركيّة. وبذلك تنوّعت الرؤية وتعدّدت درجاتها، وتعدّدت تبعًا لذلك زوايا النظر.



ولعلّ تفسير ذلك يعود إلى عاملين: عامل أوّل يتعلّق بجنس الكتابة، فنص أحمد الحجري سيرة ذاتيّة متمحورة حول الأنا الراوي الذي لا يستطيع أن يروي إلاّ ما يعرفه، بينما نصّ عبدالواحد براهم رواية تستثمر

الخطّ الزمنيّ:

الخطّ الزمنيّ في نص أحمد الحجري واضح المسار يسير إلى الأمام أبدًا، تحكمه في امتداده الخطيّ ذاكرة الراوي الذي يستحضر أحداث حياته صعودًا من الماضي إلى الحاضر، ومن الطفولة إلى الكهولة، ومن لحظة الحياة إلى لحظة الكتابة. أمّا في رواية عبدالواحد براهم فالسرد يميل في كثير من الأحيان إلى تكسير خطيّة الزمن القصصيّ بالاستباق حينًا، والارتداد حينًا آخر.

ج. الأحداث:

لئن حافظ راوي "تغريبة أحمد الحجري" على الأحداث الرئيسيّة التي اشتمل عليها نص "ناصر الدين على القوم الكافرين"، فإنّه قد فسح المجال للتخييل الروائيّ ليضيف أحداثًا جديدة لم ترد في النصّ الأصليّ. من ذلك الحادثة المركزيّة التي انطلق منها السرد في بداية الرواية، وهي لعب البطل وأخيه خارج البيت، وحادثة قدوم أحمد الحجري إلى تونس وسفرته إلى تستور، وحادثة تزوّجه من تركيّة.

د. الشخصيّات:

كثير من الشخصيّات التي كانت هامشيّة في نصّ أحمد الحجري ذُكرت فيه ذكرًا عابرًا، أضحى لها في رواية عبدالواحد براهم دور بارز في الأحداث. ونذكر من هذه الشخصيّات الأم روزاليا، والصديق عبدالرحمن، والمرأة التركيّة. وقد أضاف الراوي شخصيّات لم يكن لها وجود في النصّ الأصلي، منها شخصيّات "خيرو نيمو"، ومصطفى آغة، ومصطفى كردناش.

هـ. الأسلوب:

يكاد الأسلوب في نص أحمد الحجري يكون سردًا مطلقًا قائمًا على اختزال الأحداث، ممّا جعله يسقط في العرض التقريري

المباشر. أمّا الأسلوب في نص عبدالواحد براهم فقد استفاد ممّا يميّز أسلوب الرواية من تنوّع وتعدّد ومراوحة بين السرد والحوار والوصف، وتوظيف للحوار الباطنيّ، وتطعيم السرد بالشعر.

تعدّد الأجناس الأدبيّة:

هذه الرواية نصّ جمع ونصوص تتواشج فيما بينها، وأطراف من أجناس أدبيّة مختلفة متنوّعة مشاربها، لكنّها في النصّ متآلفة متناغمة غنم فيها الروائيّ من رحابة الجنس الروائيّ واتساعه ومرونته ما سمح له بأن يحتضن في نصّه نصوصًا شتّى وألوانًا مختلفة من الكتابات.

أ. أدب السيرة الذاتيّة:

تحضر في رواية "تغريبة أحمد الحجري" عناصر فنيّة كثيرة تشي بانفتاحها على أدب السيرة الذاتيّة. فاعتماد السرد بضمير المتكلم، والتمحور حول شخصيّة مركزيّة تسرد سيرة حياتها كاملة من الولادة إلى الكهولة، وتحديد زمان الولادة ومكانها تحديدًا دقيقًا، والارتكاز على أحداث الطفولة المؤثّرة في تكوين الشخصيّة، والاعتماد على الذاكرة، كلّ ذلك يكشف أنّ النص الروائي قد استوعب النصّ السير ذاتي، وأعاد إنتاجه بأدواته السرديّة والفنيّة نفسها.

ب. أدب الرحلة:

الرواية حافلة بوصف المدن والطرقات، وذكر تفاصيل المناخ والتضاريس، وتحديد المسافات الفاصلة بين محطّات الرحلة التي قطعها أحمد الحجري بين المدائن الأوروبيّة: "باريس هي دار سلطنة الفرنج وبينها وبين رُوان ثلاثة أيام. هي مدينة طويلة عريضة، بيوتها عالية أكثرها من أربع طبقات، وكلها عامرة بالسكان، وديار الأكابر من حجر منجور قد اسودّ لونه لطول الزمن. يقول النصارى إنّ أعظم مدن الدنيا القسطنطينيّة ثم مدينة باريس ثم مدينة لشبونة". ويصف في موضع آخر من الرواية جولته بين القرى الأندلسيّة في تونس: "بعد مرورنا بعدد من القرى الأندلسيّة المنشأة حديثًا مثل نيانو وتركي وبليّن وصلنا إلى قرنبالية، فلم تقع عيني فيها إلاّ على خضرة الزياتين المصفوفة باستقامة كأنّما خطّت بالمسطرة وعلى الأرض الطريّة المشغولة بالفؤوس حتّى هشّت ولانت، وبينها أحواض الخضر المبلّلة بماء يجري قربها في قنوات، يتابعها النظر فيراها منحدرة من حنايا ذات أقواس تأتي إلى المزرعة من جبل قريب مجاور".

ج. الوصف المعماري:

ازدحمت الرواية بمقاطع كثيرة توقف فيها خطّ السرد وانقلب الراوي وصّافًا دقيقًا ذا خبرة طويلة بالمعمار، تسنده ثقافة تاريخيّة وجغرافيّة وحضاريّة عميقة جعلته قادرًا على التمييز بين طرائق البناء ودلالات المواد المستعملة وأشكال المعمار. فوجدنا في فصل "ذكر قدومنا إلى باريس" وصفًا مطوّلًا لطرق البناء في فرنسا، وكذلك فعل في وصف معمار هولندا في الفصل المعنون "في ذكر بلاد هولندة"، وأطال في وصف قلاع إسبانيا، وفي فصل "تونس على أيّام يوسف داي" وصف بدقّة المعالم الإسلاميّة في تونس في تلك الفترة.

د. المناظرات الدينيّة:

في الحوارات الكثيرة التي جمعت أحمد الحجري بالرهبان المسيحيّين واليهود والمنجّمين مادّة دينيّة وفكريّة ثريّة جدًا على جانب كبير من الدقّة والعمق تعود مصادرها إلى النصوص الدينيّة الأولى، التوراة والإنجيل والقرآن.

على هذا النحو من انفتاح الرواية بل قل "أكلها" أجناسًا أدبيّة أخرى، ينقلب النصّ الروائي التخييلي محفلًا وملتقى للأجناس الأدبيّة. ومثلما أنّ أحمد الحجري كان يسافر من بلد إلى آخر ويعبر من بحر إلى آخر، كذلك كان المؤلّف عبد الواحد براهم يتنقّل من جنس أدبيّ إلى آخر، ويعبر من ضرب من ضروب الكتابة إلى آخر.

وكان ثمرة كلّ ذلك أن غنم النص الروائي تعدّدًا، وثراء معرفيًّا، وتنوّعًا في وجهات النظر، وتناغمًا بين تعدّد مصادر المعرفة من جهة، وتعدّد أبعاد الرؤية الفكريّة والأيديولوجيّة التي يكرسها النصّ للعالم من جهة أخرى.

محاورة التاريخ:

صلة رواية "تغريبة أحمد الحجري" بالتاريخ واضحة ثابتة لا لبس فيها ممّا يسمح لنا بيسر بأن ننعتها بالرواية التاريخيّة. ومظاهر هذه الصلة عديدة نذكر منها:

- الشخصيّة الروائيّة ذات حضور مرجعيّ تاريخيّ.
- الأطر الزمانيّة والمكانيّة أطر



تاريخيّة تحضر في النص التخييليّ بصفاتها القديمة.

- الأحداث القصصيّة منصهرة في أحداث تاريخيّة معروفة.
- عدم توقف الراوي عن تقديم معلومات تاريخيّة هي بمثابة الأوتاد دورها أن تجذّر النصّ التخييليّ في تربة الماضي. وقد تعلّقت هذه المعلومات بأسماء الملوك وذكر الحروب وتحديد التواريخ الزمنيّة الشهيرة والحاسمة في حدوث التحوّلات الكبرى، سواء في حياة الراوي أو في تاريخ الأندلس والمغرب، كقول الراوي: "ولدت عام انهزمت ثورة غرناطة، ووضعت السلاح، وأُخرج المسلمون منفيّين إلى قشتالة وغيرها مسلوبين، مصادرةً أموالهم وأملاكهم. وصار عمري عامًا عندما انهزم الأتراك العثمانيّون في معركة "ليبانتي" وبلغت العامين عند افتكاك الإسبان لتونس من العثمانيّين. وانتظرت مع بني قومي نجدة وعد بها الأسطول العثماني. لكنّها لم تظهر في صيف 1577 ولا في شتاء 1578 ولا في ربيع 1579".
- ازدحام الرواية بأسماء الأعلام التاريخيّين كهنري الرابع، وفيليب الثاني والثالث، وألفونس فرديناندو، وإيزابيلا، وعثمان داي، ومصطفى آغة.

إنّ هذه القرائن تتضافر لتشدّ النص إلى حضن التاريخ والمرجع، وتؤكّد أن التاريخ هو المصدر الأوّل الذي استند إليه المؤلّف. ولكن رغم ذلك فالنصّ روائيّ تخييليّ بالدرجة الأولى. يشهد على ذلك ما رأيناه من حضور واضح لا لبس فيه لأدوات السرد الروائيّ من مراوحة بين السرد والوصف والحوار، وتنويع في أشكال الرؤية، وتوسعة لدائرة الرؤية، واستثمار للحوار الباطنيّ. بيد أنّ إجراء فنيًّا آخر عمد إليه راوي "تغريبة أحمد الحجري" غلّب الطابع التخييليّ في النصّ، ومكّن المؤلّف من محاورة التاريخ لا نقله، ونعني بهذا الإجراء: تخييليّة التاريخ.

تخييليّة التاريخ:

اتخذ تخييل التاريخ في الرواية وجهين: إسناد أحداث تخييليّة إلى شخصيّات تاريخيّة، كإقدام السفير "بلاّش" على تيسير أمر تهريب أحمد الحجري المرأتين التركيتين اللتين تعيشان في رعاية ملكة فرنسا من باريس إلى لاهاي. أمّا الوجه الثاني وهو مقابل للوجه الأوّل فهو: إسناد أحداث تاريخيّة لشخصيّات تخييليّة. من ذلك منح الراوي مصطفى كرداش، وهو شخصيّة تخييليّة لا وجود لها في كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين"، مكانة رفيعة لدى يوسف داي جعلته صفيًّا له ومستشارًا في اتّخاذ قرار الحرب.

لماذا استدعاء التاريخ؟

من المؤكّد أنّ الأهمّ من إثبات صلة الرواية بالتاريخ هو أن نتساءل عن رؤية المؤلّف لعلاقة الرواية بالتاريخ، وغايته من استحضار التاريخ. فهل كانت رؤيته رؤية المؤرّخ؟ وهل كانت غايته غاية المؤرّخ؟ هل التاريخ هنا مادّة للقصّ والرصد والتحقيق الموضوعي كما هو الشأن عند فريق من المؤرخين؟ أو إنّ التاريخ مادّة للاعتبار والاتعاظ وتأمّل أحوال الأوّلين كما هو الشأن عند فريق آخر؟ أو إنّ للمسألة وجهًا آخر مختلفًا تمامًا؟



إنّ تأمّل طريقة التعامل مع التاريخ في رواية "تغريبة أحمد الحجري" يؤكّد أن استحضار التاريخ في هذا النص لا يهدف إلى عرضه ولا الاعتبار به، وإنّما غايته الأولى محاورته ومناقشته وطرح أسئلة الحاضر وهواجس الذات اليوم في مطلع القرن الحادي والعشرين.

يبدو ذلك واضحًا في خصائص الفترة التاريخية المختارة مهادًا للسرد: فهي لحظة زمنيّة اتّسمت بضعف جزء مهمّ من العرب (الأندلس)، وانهيار حضارتهم، مقابل تجبّر الغرب وتنمّره وعبثه بحقّ الآخر في الاختلاف وفي أن تكون له لغة خاصّة به ودين يميّزه.

على أنّ هذا الضعف لم يكن مقتصرًا على الأندلس فقط، فلم يسلم بقيّة العرب في مغارب العالم العربيّ ومشارقه ممّا حاق بالأندلسيّين من تشرذم وتشرّد. فما حلّ أحمد الحجري ببلد من بلاد العرب حتّى لمس آثارًا لتصدّع البلدان وتفتّتها، ورأى احتدام الصراع الداخليّ بين العرب أنفسهم كشأن المعركة بين الجزائريين والتونسيّين التي قادته الصدف أن يعيش معمعانها.

في الطرف الآخر من العالم، نرى في الرواية اشتداد نزعة رفض الآخر لدى الغرب، وتنامي العداء لكلّ ما مثّل اختلافًا عمّا يعتنقه الغرب من دين وفكر ورؤية للعالم. وكان تجسيد كلّ ذلك تدمير الإسبان للمعالم الإسلاميّة في الأندلس، واضطهادهم المسلمين واليهود، وتقتيلهم كلّ من تكتشف محافظته على إسلامه ولغته العربيّة، ومصادرة حريّة الرأي والتعبير، والتعامل المصلحيّ المنفعيّ مع عدد ضئيل من سكّان الأندلس هم أولئك المترجمون فقد استبقتهم السلطات الإسبانيّة ومنعتهم من مغادرة الأندلس بغية استغلالهم لترجمة ذخائر خزائن الكتب العربيّة. ولن يخفى عن القارئ هنا تشبيه المؤلّف تصرّف الإسبان مع المترجمين في القرن السادس عشر بتصرّف الغرب اليوم مع العلماء العرب الذين يُغريهم بالاستقرار في مختبراته وبلدانهم، قاطعًا الصلة بينهم وبين أوطانهم العاجزة أصلًا عن أن تقدّم لهم شيئًا.

ولنا أن نقيس على علاقة التشابه هذه كلّ المعطيات التاريخيّة الأخرى التي انتقاها المؤلّف انتقاء. ذلك أنّه لا يقف من التاريخ موقفًا موضوعيًّا، بل إنّه ما حصر الزمن القصصيّ في هذا الحيّز التاريخيّ المرجعيّ إلاّ لشعوره بالتشابه بينه وبين الفترة التاريخيّة التي يعيشها هو بوصفه تونسيًّا عربيًّا مسلمًا في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين. فسعى كلّ جهده أن يبعث القارئ على الانتباه إلى علاقة التشابه والتقاطع هذه بين زمن القصّة، الزمن التاريخيّ المرجعيّ، والزمن الروائيّ التخييليّ، وزمن الكتابة المرجعيّ.

على هذا النحو فالانفتاح على التاريخ انفتاح كنائيّ دوره الإشارة إلى الماضي، لا لمعرفته أو الاتعاظ به، بل لاتّخاذه مرآة تكشف أدواء الحاضر. ويبدو ذلك صريحًا في نزوع الراوي إلى التعسّف على التاريخ سالكًا مسلكًا ثانيًا معاكسًا لمسلكه الأوّل، فتحوّل من نقل الماضي إلى الحاضر، إلى نقل الحاضر إلى الماضي، معتمدًا الإسقاط التاريخيّ، وذلك بتحميل أحداث الماضي أبعادًا ودلالات حضاريّة حديثة هي ابنة الحاضر وذات صلة بقضايا فكرية وسياسيّة ودينيّة وفلسفيّة لم تظهر إلاّ مع القرن العشرين. وبذلك رأينا أحمد الحجري ابن القرن السادس عشر يتحدّث عن حريّة التفكير، ويجعلها شرطًا أساسيًّا لتحقّق الازدهار الاقتصادي. وقد اتّسم أحمد الحجري طيلة الرواية بخصال التسامح، والرغبة في محاورة الآخر، والاقتراب منه، والأخذ عنه، بما يجعله أقرب إلى مفكّر تنويري من مفكري تيار الإنسانويّة الغربيّة الحديثة منه إلى فرد ينتمي إلى القرن السادس عشر، هذا فضلًا عن أنّ أحمد الحجري الشخص التاريخيّ صاحب كتاب "ناصر الدين على القوم الكافرين" بعيد جدًّا عن التحلّي بهذه الخصال. ونراه في سياق آخر يتكلّم بلسان مصلح عربي من مصلحي عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، ناقدًا انتشار مذاهب التصوّف واستفحال الشعوذة في المجتمعات العربيّة، ساخطًا على انشغال العلماء المسلمين بالمناقشات الفقهيّة الجانبيّة، وتركهم مهمّة إصلاح الأحوال ومقاومة احتلال النصارى للثغور. ويقفز أحمد الحجري في آخر الرواية متجاوزًا أحقابًا وأحقابًا من زمنه مقتربًا منا اليوم أشدّ القرب، فإذا به يتحدّث عن الصراع بين "الشمال والجنوب في البحر المتوسط" ويرثي عصره / عصرنا، إذ "عدنا إلى التقسيم الجغرافي وإلى عهد التصفيات الدينيّة، وكأنّما العالم لم يتقدّم منذ مئات السنين شبرًا واحدًا".



إنّ ما تميزت به رواية "تغريبة أحمد الحجري" هو هذا الوعي بميزات الرواية التاريخية، والحرص الواضح من المؤلف على استغلال كل ما يتيحه الجنس الروائي من طاقات لا تُحدّ لالتهام سائر الأجناس الأدبية، وإقامة علاقات تناصية مع كتب الماضي، واعتماد تقنية المرآة المحدبة لعكس صورة تاريخية مّا ذات علاقة لا لبس فيها بالواقع المرجعي التسجيلي. لكنّ ما يصل إلى القارئ هو صورة أخرى مختلفة عن الأصل محرفة لها، لا تُنبئه بأخبار من مضوا، بل تستفزه ليفكر في مشاغل من يحيون، الآن وهنا.. وهناك أيضًا.



كولونياليّة المدن الذكيّة!

لماذا تحاول جوجِل الاستحواذ على بيانات الكنديين؟



رامي عبود
كندا

بعدما اعتزل الإنسان حياة الشتات بين الصيد في الغابات، والرعي في الصحاري؛ جرى استبدال الطبيعة الخام، كمصدر أحادي لنظام وجوده، بأشياء أخرى ذات قيم مضافة بالنسبة إلى المعطى الأصلي للطبيعة.

في هذا السياق ما بعد التاريخي، ظهرت المدينة كحيّز مشترك فيما بين البشر وتلك الأشياء اللّا معطاة، والتي سأسّميها مجازًا «الجمادات»، أي البيوت والمرافق والأدوات والبنيات التحتيّة وغيرها من الأشياء الأخرى التي استحدثها الإنسان لتجعل نمط حياته، ما بعد الطبيعي، ممكنًا فيها. ولعل هذا المعنى هو ما



هل تمنح الحكومة الكندية بيانات سكانها لجوجِل؟

كان يرمي إليه العالم البريطاني الشهير «جاكوب برونوفسكي» (1908 - 1974م) في كتابه «ارتقاء الإنسان».

يقول برونوفسكي: «الحجارة تخلق جدرانًا، والجدران تخلق بيوتًا، والبيوت تخلق شوارعَ، والشوارع تخلق مدنًا. المدينة هي حجارة، والمدينة بشر، ولكنها ليست أكداسًا من الحجارة، ولا مجرد حشود من البشر».

لكن، كيف هي طبيعة المدينة القادمة ومكوناتها في عصر الذكاء الاصطناعي؟

قبل الإجابة على هذا السؤال المركزي، وكعتبة أولى لبلوغ النقاش حول أحد مشاهد التجربة الكندية في علاقتها ببناء المدن الذكيّة، ينبغي التحليق سريعًا فوق مسار تطوّر المدينة منذ تلك اللحظة البرونوفسكيّة الشارحة.

مع ظهور المجتمع الزراعي، بدأت أولى الهجرات الكبرى للبشر إلى المدينة، أي قبل نحو عشرة آلاف عام تقريبًا. كانت المدينة، منذ فجر التاريخ، تطّرد تنظيماتها الاجتماعية تعقيدًا، وتزداد مساحاتها اتساعًا، وتتطوّر أدواتها تكنولوجيًا، وتتعقّد أشياؤها اللا بشريّة تركيبًا.

وهكذا، احتضنت المدينة حركة التطوّر التدريجي للمجموع البشري مذّاك. ذلك الوجود المدينيّ المشترك الذي تخلّلته الميثولوجيا والتشريع والأخلاق والقيم كمواد أساسية لتشكيل نسيج مجتمعي متماسك بالتوازي مع البنية الماديّة للمدينة، كجدران وبيوت وشوارع.

بالأخير، صنع البشر المدينة، ثم صنعتهم المدينة بدورها؛ إلا أن خصائص هذا العمران المديني، ثنائيّ التركيب، كانت متغيّرة باستمرار، بحسب تقدّم الزمن، وتطوّر العقل البشري، وتغيّر البنيات الإنتاجيّة: من الإنتاج الزراعي إلى الصناعي وأخيرًا المعرفي.

فقد ظهرت المدينة الصناعية في القرن التاسع عشر لتعيد هيكلة عالمنا المعاصر وتجربتنا التالية فيه، بوصف نظام إنتاجها المتأسس على الآلة ورأس مالها ما بعد الإقطاعي. وفي ضوء هذا التنظيم الحضري ما بعد الزراعي، حدثت الهجرة الكبرى التالية إلى المدينة. ومن ثم، نتجت تحوّلات راديكالية في النسيج المجتمعي والبنية الماديّة لمدينة القرن التاسع عشر. فكانت عاصفة إلى حد غير مسبوق، بحيث تجد انعكاساتها كما هو معروف في روايات «تشارلز ديكنز» وقصائد «ت. س. إليوت» وأعمال غيرهما من معاصري تلك الحقبة.

أمّا في مطلع القرن الحادي والعشرين، فيعيش نصف سكان العالم تقريبًا في مدن تزداد كثافاتها السكانية باطّراد. إذ من المتوقّع أن يعيش غالبية سكان العالم في مدن ومناطق حضريّة مع نهاية القرن الحالي. وتلك ستكون بمثابة الهجرة البشرية التالية إلى المدينة. بيد أنها الأكبر من نوعها في التاريخ، فيما بعد الهجرتين السابقتين.

عليه، تتهيأ المدن الآن لخوض مواجهة صعبة مع تحدّيات عديدة؛ ومنها تمدّد بنياتها التحتيّة، وازدياد احتياجات سكانها، وتعقّد مشكلاتهم، وارتفاع سقف توقعاتهم، ونمو مستوى تهديداتهم للنظام الإيكولوجي. هنا، لم يعد ممكنًا أن تظل المدينة عبارة عن بشر وجمادات فحسب كما كانت من قبل. كان ينبغي البحث عن بدائل أخرى لاستيعاب هذا التسونامي الحضريّ القادم. فلم يعد ممكنًا في هذه الحالة استمرار الضغط المطّرد على قدرة



لماذا يتحيّن الرأسماليون الجدد الفرصة للاستثمار في تكنولوجيا العمران الحضريّ؟

البشر متمثّلة في طاقة ذكائهم تحديدًا، سيّما وقد تم التغلّب فعليًا، بواسطة حلول الميكنة والأتمتة، على محدودية الطاقة العضليّة في مقابل الحاجة المطّردة. هنا، كان لا بد من تحميل الجمادات بقدر من الذكاء اللا بشري لتكون متآزرة مع البشر، وليست مجرّد أشياء محايدة ومستقرّة في هامش وجودهم. فلم يعد ممكنًا الاستمرار في الاعتماد على أدواتنا وآلاتنا وتكنولوجياتنا ذاتها من عصر الزراعة ولا حتى عصر الصناعة. وهكذا، ستصبح البيوت ذكيّة، والسيارات ذكيّة، والمطارات ذكيّة، وإشارات السير ذكيّة.. إلخ. المهم، كان لا بد من استحضار الذكاء الاصطناعي إلى المشهد، وإلا فستؤدي الهجرة الحضريّة القادمة إلى اهتزازات غير مسبوقة في البناءات الاجتماعية والسيكولوجية، بحيث لن يكون بمقدور أي «تشارلز ديكنز» قادم التعبير عنها.

إذن، كان على المدينة أن تُعيد صياغة ثنائية البشر والجمادات. أن تُضيف عنصرًا جديدًا إلى تركيبتها الحضريّة الضاربة في أعمق أعماق التاريخ. أن تستحدث بنيات أخرى قادرة على الصمود في وجه تسونامي النمو الديموغرافي القادم. أن تخضع لسلطة ثالثة تتجاوز سلطتي البشر والأدوات. أن تتخذ ضربًا جديدًا من الذكاء الذي بإمكانه استيعاب سقف التطلعات المتعالية لسكان المدن في المستقبل. ففي عصر الذكاء الاصطناعي، ليس من الحكمة الاستمرار في تدبير شأن مدينتنا بواسطة الذكاء البشري دون سواه. لكن، هل يكون للوجود في هكذا مدينة مخاطره التي لم نختبرها من قبل؟

على كل حال، ما زاد على ثنائية البشر والجمادات هو «البيانات» (Data)، في ظل تحولّ المدينة من كيان مادي إلى كيان غير مادي يستمد كينونته من الذكاء الاصطناعي. تلك البيانات أو هذا الشيء اللا ملموس الذي يجري استخلاصه عبر إنترنت الأشياء، والبرمجيات الكمبيوترية المعقّدة، وشبكات الاتصال، والروبوتات، والدُرُونَات (Drones)، والمستشعرات الذكيّة، والكاميرات البُعادية؛ المنتشرة جميعًا في كل مكان حول المدينة.

هنا، يجري تشبيك البشر والجمادات والبيانات في كتلة واحدة. وبالتالي، تتخلق تجربة وجوديّة من نوع مغاير تمامًا. فعن طريق الإبداع والابتكار المتأسّس على تلك البيانات، يجري إنتاج أنماط جديدة من العلاقات والمسؤوليات والممارسات والخدمات وغير ذلك. تلك البيانات، باتت تستقر في جسد المدينة مثل نهر يمنحها الخصوبة أو مصنع يُعطيها أسباب بقائها.

المهم، ستتشكّل خبرة حضرية مغايرة في المدينة الذكيّة القادمة، حيث لم يعد الذكاء، بالمعنى البيولوجي، هو الميزة الأساسية للإنسان أو هذا الكائن الأعلى ضمن نظام الوجود. هنا، تمنح الجمادات ضربًا من الذكاء يجعلها في تناغم علائقي مع البشر. وهكذا، بات ممكنًا التواصل فيما بين هذا الشيء البشري المفكّر بطبيعة الحال، من ناحية، وذلك الشيء اللا بشري الذي بات مفكّرًا بفضل تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي. باتت الجمادات تتسم هي أيضًا بالفاعلية والاستقلالية والنفوذ. وهكذا، يتقاطع البشر مع كل أشياء الذكاء الاصطناعي مثل كتلة واحدة، حيويّة،



هل نقوم بتسليم مفاتيح مدننا الواحدة تلو الأخرى لشركات التكنولوجيا؟

متماسكة، ممتدّة علاقاتهم البينيّة أفقيًا، ومتشابكة مصالحهم المشتركة عموديًا. وهنا، يعمل كل شيء في مدننا الذكيّة بانتظام ودقّة متناهيين: إشارات السير، الباصات، الطائرات، آليات جمع القمامة، الإسعاف، الإطفائيات، محطات توليد الطاقة.. إلخ، فلا يُترك شيء البتّة للصدفة. لا نجعل أنفسنا رهينة نزواتنا البشرية، ولا نترك مصير مدننا القادمة هذرًا في يد المحدودية العقلانية واللا كمالات النفسيّة في طبيعة البشر.

الحاصل من منظور تكنيكي، ومن أجل بناء مدينة يحكمها الذكاء الاصطناعي، وتتحكّم في أوصالها التكنولوجيات الحديثة؛ كان لا بد وأن تُقدِم الحكومات والبلديات على شراء حلول ذكيّة تطرحها عادةً شركات عملاقة، مثل: جوجل، ومايكروسوفت، وسيسكو، وغيرها. أمّا ما يحدث حرفيًا فهو أننا نضع بياناتنا، بما هي امتثال لنا ولمدننا، بين أيادي شركات التكنولوجيا كي تقرّر مصائرنا كما تشاء.

مجازيًا، نحن نقوم بتسليم «مفاتيح» مدينتنا إلى كيانات اقتصادية عابرة للحدود والجنسيات والثقافات والبيانات، بل عابرة لكل شيء، ما لم تتوفر الضمانات الكافية. نحن نضع حياتنا ووجودنا وخبرتنا القادمة بالعالم ومختلف شؤوننا في يد «غرباء» قادمين من خارج مدينتنا. نحن نمنح رأس المال العالمي الجديد فرصة سانحة لإعادة تعريف أشيائنا، وتشكيل مؤسساتنا، وهيكلة عملياتنا، وصياغة مفهوماتنا عن الزمان الذي نحيا فيه والمكان الذي ننتج ضمنه.

في إطار هذه التحوّلات التكنوحضريّة، صارت بيانات المدن ثروة لا تُقدّر بثمن. هي منفذ الدخول إلى دنيا اللاعبين الكبار ضمن النظام العالمي الجديد. ومن المتوقع أن يجذب «سوق الأعمال والخدمات في قطاع المدن الذكيّة استثمارات في مجال البرمجيات وحده بمقدار 15 مليار دولار بحلول عام 2021م».

وعلى الرغم من ذلك، نحن لا نعرف عن تبعات مثل هذه التحوّلات في طبيعة المدن القادمة إلا القليل جدًا. فتكنولوجيا المعلومات والاتصالات تنمو بقدرٍ أكبر بكثيرٍ من قدرتنا على فهم انعكاساتها بدقة وعمق. كما أن مدننا الحالية، ببشريّيها وجماداتها، قد تكون غير مهيّأة تمامًا لاستقبال هذا المدّ التكنولوجي المتوغّل في كل شيء وذلك الكم الهائل من البيانات المنبثقة عنه. هنا، فإن المدن الذكية، بما هي تجربة جديدة تمامًا على المجموع البشري والتنظيم الحضريّ، قد تؤول إلى تبعات كارثيّة في حال تخلّت المدن عن مسؤولياتها الأساسية تجاه سكانها، بل وتجاه المدينة بمعناها التاريخي.

إن نجاح المدن في المرور من عنق التجربة الحضريّة القادمة، مرهون بقدرتها على حماية سكانها من تغوّل شركات التكنولوجيا العملاقة على مصالحهم. وكذلك مرهون بكبح أطماع رأس المال التكنولوجي قبل أن يخطّ طريقه تحت ضغط إغراءات تراكم الأرباح والريادة التكنولوجية والاستحواذ السوقيّ. لعلي لا أعني التحريض على مقاومة التغيّرات التكنوحضريّة مقاومة مطلقة؛ وإنما الانفتاح عليها بشرط أخذ الضمانات اللازمة من أجل حماية

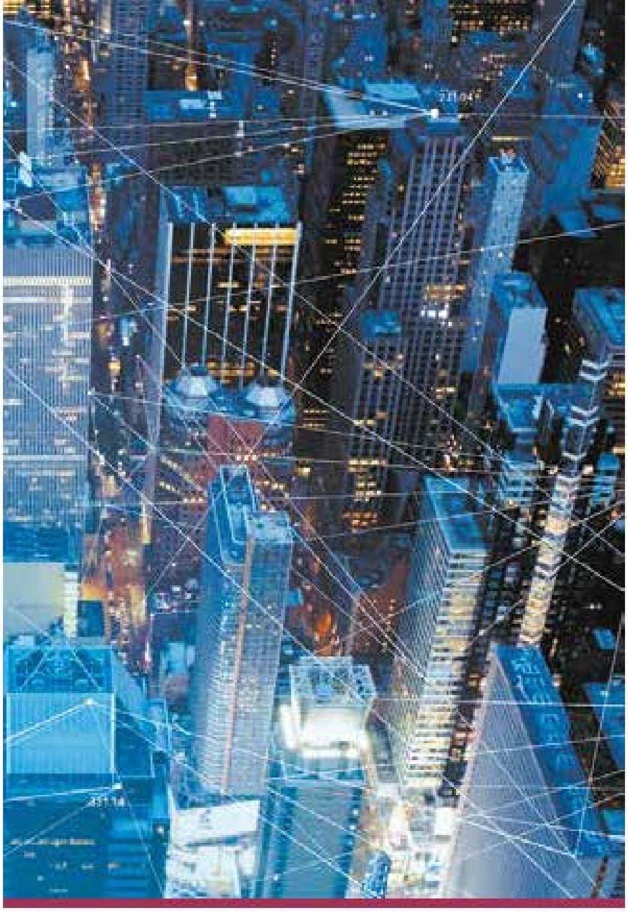


بياناتنا. ما يعتبر في عالم تكنولوجيا المعلومات والاتصالات بمثابة مهمّة شاقة وحسّاسة للغاية. بل، هي فاتحة لشهيّة الساعين وراء سجال لا ينتهي بشأن العلاقة بين المدن الذكيّة وسكانها وتكنولوجياتها، كما هو الحال في كندا.

في مدينة تورنتو الكنديّة، أكبر مدن كندا وعاصمة مقاطعة أونتاريو على حدودها مع الولايات المتحدة، ثمّة شدّ وجذب يستقر في قطبيه شركات التكنولوجيا، من ناحية، والمعنيين بالدفاع عن قضايا الوجود في المجتمع الديجيتالي (Digital Society)، من ناحية ثانية. والجدل برمّته يدور حول مخاطر احتكار بيانات حي كيسايد Quayside الذي يجري إنشاؤه كمدينة ذكيّة من جانب شركة سايدووك لابس (Sidewalk Labs). أمّا سايدووك لابس فهي إحدى الشركات التابعة لجوجل والمتخصصة في تقديم الحلول التكنولوجية للمدن. فقد فازت شركة سايدووك لابس «في أكتوبر الماضي بالمناقصة التي طرحتها الحكومة الكندية للشراكة في الحلول الإبداعية والتمويل بحي كيسايد». وتنبع رغبة جوجل القويّة في الاستثمار في قطاع المدن الذكيّة -عمومًا- من تطلعها نحو «حصاد البيانات»، والتي سيجري استخلاصها من السكان، وتغذية برمجيات الذكاء الاصطناعي بها، من أجل استغلالها في ابتكار خدمات ومنتجات جديدة أكثر تعقيدًا وتكاملًا.

في خضم كل ذلك، تظهر جوجل بمظهر الكيان الرائد في تطوير العمران التكنوحضريّ وابتكار الحلول الذكيّة، أو حتى بمظهر المنقذ لمستقبل العالم في ظل الهجرة الحضريّة القادمة. ذلك هو الغطاء التكتيكي المعتاد أو الستار الذي يداري عمليات الاتّجار التكنولوجي المشبوه باسم الإبداع والابتكار. إلا أنها -في حقيقة الأمر- تضع عينيها على منجم بيانات حي كيسايد، أو قُل تضع يديها في خزائن سكانه. ولا أكون قد ارتحلتُ بعيدًا في حال القول بأنها محاولة حذقة لإعادة إنتاج السياق التاريخي لعصر الإنتاج الصناعي، حيث الصراع الكولونيالي بين الشمال والجنوب من أجل الاستحواذ على موارد هذا الأخير، تحت دعاوى التحضّر بقيادة الرجل الأبيض. بينما الأمر كله مدفوع بمخاوف رأس المال الصناعي من أن يدبّ الصدأ في تروس ماكيناته أو تصبح خزائنه خاوية الوفاض.

وإمعانًا في التفسير، عندما تصب بيانات مدن العالم في منصّة واحدة تمتلكها إحدى شركات التكنولوجيا العملاقة؛ فإن الأمر يعني إمكان استغلالها من أجل تحسين أنماط العيش والإنتاج في تلك المدن (كما هو ظاهر الأمر)؛ بيد أنه قد يعني أيضًا استغلالها بطرق شتى من أجل مضاعفة أرباح هذه الشركة المحتكرة أو تلك. والأمر سواء بسواء في مدن الشمال والجنوب، فلا أحد بمأمن من مخاطر هذا النمط الكولونيالي «الذكي» وغير الصريح. وتكمن الخطورة الأساسية في إمكان تسليع السكان، وتشييئهم،



والهيمنة عليهم مطلقًا من قِبل شركات التكنولوجيا، أي ضمن اعتبارات وجودنا الموازي في الفضاء السيبراني للمدينة والذي بات ملاصقًا ومكمّلًا لوجودنا في واقعها المادي حيث شوارعها ومتاجرها وبناياتها ومطاعمها ومشافيها وغير ذلك. وهكذا، على نقيض المأمول، تتحوّل بيانات المدن الذكيّة من ملكية عامة أو بيانات مفتوحة إلى أخرى مغلقة ومحتكَرة.

يصبح السؤال الإشكالي: من الذي ينبغي أن يتحكّم حقًّا في بيانات حي كيسايد؟ هل هي الإدارة الحكومية في مدينة تورنتو المنوطة برعاية مصالح السكان؟ أم شركة سايدووك لابس التي تتولى عملية تعهيد (Outsourcing) بيانات السكان؟ وعمومًا، هل تترك الحكومات الأمر لشركات التكنولوجيا لتقرر بمفردها مصير محكوميها؟

حقيقة الأمر، تُعتبر صفقة جوجل مع مدينة تورنتو بمثابة تجربة غير مسبوقة في تاريخ العمران البشري. فرغم كل التحفّظات عليها، فهي لا تزال تتمتع بكونها حيّزًا للتعلّم من جانب شركة جوجل والحكومة الكندية على السواء، بحيث إن الدروس المستفادة منها تنمو كمنحنى صاعد بالتوازي مع التقدّم في بناء حي كيسايد الجديد.

هنا، ترى «بيانكا وايلي»، حقوقية كندية ومن أبرز المعارضين لدخول جوجل سوق العمران الذكي في كندا، أن «الخطورة الأساسية تتمثّل في أن الكثير من القوانين والتشريعات الحكومية ومعايير العمل، تم صياغتها منذ زمن طويل قبل ظهور فكرة المدن الذكية، ولا نعرف إن كانت مناسبة للتفعيل في المدن الذكية». كما تقول وايلي أيضًا: «ليس من الإبداع في شيء عقد شراكة مع نوايا احتكارية، فكيف يمكن أن نسمي هذا الأمر بأنه استراتيجية إبداعية، بينما هناك احتكار يجري بواسطة إحدى الشركات بعينها؟».

في الحال، تنطرح العديد من التساؤلات الأخرى: هل تتحمّل مدننا حقًّا هذا الانتقال السريع من مدن صناعيّة إلى مدن ذكية، بالنظر إلى التطوّر التكنولوجي المتسارع في مقابل المعوّقات البيروقراطيّة؟ هل يعتبر الوعي الديجيتالي لسكان المدن جاهزًا لاستقبال الزخم التكنولوجي للمدينة الذكيّة القادمة؟ هل تمتلك التنظيمات الاجتماعية والإنتاجية الحالية -المدينية منها والريفية- معدة كافية لهضم التحولات المتوقعة؟ ثم، كيف يمكن أن نتجنّب إمكان أن يصبح سكان المدن القادمة بمثابة فئران تجارب لتكنولوجياتنا الذكيّة وبلا حد أدنى من الضمانات والحقوق والضوابط؟

في ظل هذا المدّ التكنوحضريّ، علينا تجنيب مدننا إمكان التجريف المستمر لمضمونها الإنساني، حتى لا تصبح مصطنعة وبلا روح. أن نضع على رأس قائمة مخاوفنا المحتملة من المدن الذكيّة، إمكان استباحة خصوصية سكانها والاتّجار غير المشروع في بياناتهم. ألّا يتحوّل سكان المدن إلى مجرّد صكوك للتداول في بورصات العالم. ألا يصبح سكانها مجرّد نبضات كهرومغناطيسيّة تهاجر باتجاه سيرفرات شركات التكنولوجيا، دون أن تحقّق الهدف الأساسي من هجرتها باتجاه التشكيلات التكنوحضرية القادمة.

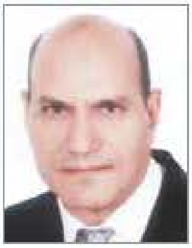
تشريحيًا، كما أن المدينة القديمة «ليست أكداسًا من الحجارة، ولا مجرد حشود من البشر»، وفق مقولة برونوفسكي؛ فإن المدينة الذكيّة ليست أكداسًا من البيانات، ولا مجرّد حشود من البشر. فالمدينة لا تصنع كينونتها القادمة عبر البيانات وحدها، بما أن البيانات لا تعتبر مركّبًا كاملًا في ذاته. وإنما عبر استمرار الحسّ الإنساني لسكانها، عبر تجذير الجوهر الاجتماعي للمدينة الأولى من زمن ما بعد الشتات، عبر تأكيد قيم العدالة والمساواة والتكافل، وعبر مقاومة إمكان وقوع ثلاثية البشر والجمادات والبيانات تحت السيطرة المطلقة للاقتصاد التكنولوجي. وأخيرًا، بأن ندرك جدوى وجودنا، نحن البشر، في ظل هذا الكمّ الهائل من البيانات والتكنولوجيات فائقة الذكاء. وبكلمة واحدة: ألّا نستسلم تمامًا لمشيئة الآلات الذكيّة أو نسلّم مفاتيح مدينتنا لرأس المال التكنولوجي الجديد.



الاحتفال باللغة العربية في «أرض النار»







عبدالرحيم الكردي
باكو

عندما رُشّحت للمشاركة في الاحتفال في جمهورية آذربيجان باليوم العالمي للغة العربية، كنت أتصور أن الأمر لا يعدو أن يكون فسحة، أي أن يكون مجرد تجمع احتفالي للجالية العربية داخل قاعة صغيرة بالمركز الثقافي في العاصمة باكو، كما يحدث عادةً في المراكز الثقافية العربية في البلاد الناطقة بغير العربية (لندن، أو باريس، أو روما)، قلت لنفسي: إذا كان الاحتفال باللغة العربية داخل البلاد العربية نفسها لا يحظى باهتمام كبير، فماذا يُنتظر من البلاد التي لا تتحدث بها؟ فمن الذي يكلف نفسه مشقة الخروج في جو آذربيجان، وسط العواصف الثلجية، ليحتفل بلغة مثل العربية؟! لكنني فوجئت بما لم أتوقعه.





في متحف المخطوطات الأذرية: البروفيسور كميتر، أستاذ علم المخطوطات، والفنان التشكيلي سيف الدين الذي يكتب لوحات الخط العربي على الخشب، والدكتور الكردي والخطاط مصطفى العمري والسيدة نائبة مديرة المتحف، وعدد من خبراء المخطوطات

كان المدعوون للمشاركة في هذا الحفل اثنين فقط، الخطاط المبدع مصطفى العمري وأنا، هبطت الطائرة بنا في مطار حيدر علييف الدولي بالعاصمة باكو في تمام الساعة التاسعة مساء، قادمة من إسطنبول. كانت الرحلة قد تأخرت ساعة كاملة بسبب سوء الأحوال الجوية والعواصف الثلجية، فكلمة باكو نفسها تعني مدينة الرياح. لم نكن نتوقع أن ينتظرنا أحد في مثل هذا الجو، أنهينا إجراءات الوصول وهممنا بالخروج، فكانت المفاجأة الأولى، وهي أننا وجدنا مُضيِّفنا الدكتور أحمد سامي العايدي يُلوّح لنا خارج بوابة المطار، وهو ملتف بالبالطو والكوفية والطاقية، وقد انتظرنا ساعة كاملة في هذا الجو؟! وقد عهدنا أمثاله من الملحقين الثقافيين في بلدان أخرى لا يكلفون أنفسهم مشقة الخروج من مكاتبهم لمجرد مقابلة أساتذة جامعيين.

في اليوم الثاني، أخبرنا الدكتور أحمد سامي أن الاحتفال باليوم العالمي للغة العربية يتم هذا العام بالتعاون مع صندوق المعرفة الذي يرعاه الرئيس الأذري حيدر علييف نفسه، لأن أذربيجان تحتفي بأن تكون هذه السنة عامًا للتضامن الإسلامي، فازداد سقف توقعاتنا بأن يكون الاحتفال أكبر.

في صباح اليوم التالي كان اللقاء الأول في كلية الدراسات الشرقية بجامعة باكو الحكومية، وكان عنوان المحاضرة «أهمية اللغة العربية في الوقت الحاضر». الطريق من الفندق إلى الجامعة ليس طويلًا، فمدينة باكو نفسها ليست كبيرة، فهي شبه جزيرة، ويقطنها قرابة مليونين من المواطنين، أي خمس عدد سكان الجمهورية، تحيط بها مياه بحر قزوين من ثلاثة جوانب. الهواء فيها نقي منعش رغم برودته، والشوارع واسعة ونظيفة وجميلة ومنظمة، تحفها الحدائق والمتنزهات، وتتخللها مبانٍ شاهقة على الطراز الأوروبي الغربي، وبقايا من الطراز الروسي التقليدي، لكنك إذا اتجهت ناحية المدينة القديمة ودخلت من بابها الحجري فسوف تشعر وكأنك انتقلت فجأة من مدينة أوروبية إلى القاهرة القديمة أو دمشق القديمة، حيث الشوارع الضيقة المبلطة بالحجر، والقلاع السلجوقية، والأضرحة، والبوابات الخشبية ذات الواجهات المقوسة كما في



في أكاديمية العلوم، مع البروفيسورة جوهر خانم، عميدة كلية اللسانيات، والدكتور
أحمد العايدي، المستشار التعليمي

رسومات ألف ليلة وليلة، ورباعيات الخيام، وتبدو الشوارع وكأنها شارع الغورية في القاهرة. المحلات تعلق الطرح والمناديل الملونة والسبح والتحف والسجاد اليدوي، بالإضافة إلى الباعة المتجولين بعرباتهم الخشبية المتنقلة.

جامعة باكو الحكومية عريقة ومهيبة تحتفل هذا العام بمرور مائة عام على إنشائها.

لم أكن أتوقع أن يكون في قسم اللغة العربية مثل هذا العدد الكبير من الطلاب، أكثر الطلاب من الفتيات، وجدت لدى الأساتذة والطلاب اهتمامًا وحبًّا حقيقيين للعربية الفصحى، كان مرافقنا في الجامعة شابًّا يسمى هيبت يعمل معيدًا بقسم اللغة العربية يتحدث الفصحى بطلاقة، ولا يكاد يخطئ فيها، تعلم العربية هنا في كلية الدراسات الشرقية بجامعة باكو، أما عميد الكلية الخان عزيزوف فهو أستاذ للغة العربية، وقد روى لنا ذكرياته عندما كان يعمل مترجمًا مع الخبراء العسكريين السوفيت في قناة السويس سنتي 1968 و1969، ومن بين الأساتذة متخصصون في الأدب العربي، وفي علم اللغة، ومنهم من ترجم القرآن الكريم إلى اللغة الأذرية.

لقد كان الاحتفال -إذن- جادًّا وعلميًّا، ولم يكن مجرد فسحة.

كان برنامج الزيارة بعد ذلك حافلًا باللقاءات والمحاضرات وورش العمل، فقد شمل تقريبًا كل المعاهد العلمية والمراكز الثقافية في باكو، ففي مساء ذلك اليوم الثالث كان لنا لقاء مع عدد كبير من طلاب اللغة العربية في المركز المصري للعلاقات الثقافية في باكو، وكانت المحاضرة بعنوان «الأبعاد الثقافية للغة العربية»، وفي صباح اليوم الثالث نظم لنا الملحق الثقافي لقاءً خاصًا على الهواء في قناة «اجتماعي» التلفزيونية الأذرية حول اليوم العالمي للغة العربية، ثم ألقينا محاضرة في كلية الإلهيات في جامعة باكو بعنوان «اللغة العربية والإلهيات». وفي مساء اليوم نفسه كانت محاضرة أخرى في

صدق أو لا تصدق: في باكو.. نافورات من اللهب تندفع من باطن الأرض منذ أكثر من ٣٠٠٠ سنة!



أحد شوارع منطقة الشعلة

جامعة أوراسيا بعنوان «علماء أذربيجان في التراث العربي». وفي صباح اليوم الرابع التقينا بطلاب وأساتذة قسم اللغة العربية بمعهد الدراسات الشرقية التابع لأكاديمية العلوم، وكان عنوان اللقاء: «اللغة العربية والعلم». وفي المساء كان هناك لقاء آخر بطلاب وأساتذة جامعة الثقافة والفنون، بعنوان: «اللغة العربية والفن». وفي اليوم الخامس نظموا لنا لقاءين؛ الأول في معهد المخطوطات التابع لأكاديمية العلوم، كان موضوعه «المخطوطات العربية»، والثاني في المكتبة المركزية لأكاديمية العلوم، وكان بعنوان: «المكتبات العامة في الحضارة العربية».

هذا بالإضافة إلى معرض للخط العربي، وورشة للتدريب على الخط العربي التي كان فنان الخط العربي مصطفى العمري، زميلي في الرحلة، يديرها في المركز الثقافي وقد اجتذبت حوالي 120 دارسًا، واستمرت ثلاثة أيام.

وقد حصل الدارسون الذين حضروها على شهادات من المركز الثقافي.

لقد أحسسنا خلال لقاءاتنا بالطلاب والأساتذة الأذريين بنبرة من الحنين إلى الجذور الشرقية الإسلامية والعربية، حنين العاشق الذي حُرِمَ لسنوات من الاتصال بعشيرته وأهله ثم عاد، وهذا الدافع هو الذي جعلهم يجتهدون في تعلم العربية الفصحى،



ميناء باكو



مجسم لمنطقة على شاطئ باكو



ويحرصون على حضور جلساتها العلمية، فقد ظل الشعب الأذري المسلم سنوات طويلة تحت الحكم الروسي، منذ 1917 حتى انهيار الاتحاد السوفيتي سنة 1992، ممنوعًا من تعلم كل ما يتصل بالدين الإسلامي ولغة الإسلام، فالمساجد أُغلقت أو تحولت إلى مخازن، والقرآن مُنع، والشعائر الدينية جُرّمت. لقد فُرضت عليه قطيعة تامة مع الهوية الإسلامية والتراث الإسلامي، واللغة العربية، لغة القرآن الكريم، والحرف العربي، فقد تحولت كتابة اللغة الأذرية من الحروف العربية إلى الحروف اللاتينية، وكانت أي حركة للاستقلال تُقابَل بالقمع وإراقة الدماء، ورغم كل ذلك، لم يتخلَّ الأذريون عن تاريخهم وهويتهم الإسلامية، إذ إنهم بعد استيقاظهم من كابوس الاحتلال انطلقوا يرممون المساجد القديمة، ويُشيِّدون المساجد الشامخة، ويترجمون الكتب العربية، ويجمعون المخطوطات العربية التي كتبها أجدادهم، ويتعلمون العربية ورسم الخط العربي، لذلك كان هذا الاهتمام بالعربية جزءًا من هذه الصحوة، وكان هذا الاحتفاء بالتضامن الإسلامي نوعًا من البحث عن الهوية واستعادة الذاكرة القومية، حتى أصبح ما يمكن تسميته بالصحوة أو اليقظة الحضارية.

لكنّ صحوة الأذريين الدينية كانت بهدف الاتصال بالحضارة العربية الإسلامية في مجملها، وبعيدة عن التعصب المذهبي؛ ففي المسجد الكبير الذي صلينا فيه الجمعة كان المصلون خليطًا من السنة والشيعة يصلون معًا في صف واحد، وخلف إمام واحد، وعلمنا أن المسجد به إمامان، واحد سني وآخر شيعي، وأن الإمامة في صلاة الجمعة بينهما بالتناوب، هذا أسبوع وذلك أسبوع، وهذا أنموذج فريد من التقريب العملي بين المذاهب، لم نعهده في أي مكان آخر.

السنة والشيعة هنا يَصلّون معًا في صف واحد، وخلف إمام واحد

فمن المعروف أن الإسلام دخل أرض أذربيجان في وقت مبكر، وبالتحديد سنة 22هـ في عهد الخليفة عمر بن الخطاب، على يدي الصحابي الجليل حذيفة بن اليمان، ثم أصبحت أذربيجان في العصر الأموي جزءًا من الدولة الإسلامية الكبرى التي كانت اللغة العربية فيها هي لغة الإدارة والعلم والثقافة والأدب، ومن ثمّ شارك العلماء والأدباء الأذريون بنصيب كبير في صناعة الحضارة العربية الإسلامية، شأنهم في ذلك شأن سائر الشعوب التي دخلت في الإسلام، فكان منهم القادة والجنود الذين شاركوا في الفتوحات الإسلامية، وامتلأت دور العلم في بغداد ودمشق والقاهرة والقيروان وبخارى وسمرقند بأعمال هؤلاء الشعراء





الكردي والعصري أمام برج النار وأحد الأضرحة القديمة

هذا العام جامعة باكو تحتفل بمرور مائة سنة على إنشائها

والعلماء من أمثال الشاعر شمس الدين التبريزي، والفقيه علي بن عبدالله التبريزي، والعالم الجليل ولي الدين التبريزي، صاحب كتاب «مشكاة المصابيح»، والعالم اللغوي الكبير الخطيب التبريزي، تلميذ أبي العلاء المعري وشارح «سقط الزند» وديوان أبي تمام.

وكانت اللغة الأذرية تكتب بالحروف العربية، ودخل في معجمها اللغوي حوالي60% من الكلمات العربية.

قبل الإسلام كانت أذربيجان تسمى «أرض النار»، وسميت بهذا الاسم لأن النار كانت وما زالت تشتعل فعلًا في أرضها، ففي «باكو» عاصمة أذربيجان نافورات من اللهب تندفع من باطن الأرض، قيل إنها لم تنطفئ منذ ثلاثة آلاف عام، لذلك كان المجوس يُشيدون على أرضها معابدهم المقدسة، وما زال معبدهم تندلع فيه شعلة من اللهب، يعتقدون أنها مقدسة، كما يُقال: إن كلمة «أذربيجان» هي تعريب لكلمة «آتروبيتاه» بالفارسية القديمة، وتعني «المحمية بالنار المقدسة»، لكن السبب الحقيقي في وجود هذه النار أن مدينة باكو التي يقع المعبد في ضاحية منها تطفو على بحيرة من النفط، وأن هذه النار مجرد أبخرة وغازات قابلة للاشتعال، وقد كانت أذربيجان من أوائل الدول التي اكتُشف فيها النفط، وكانت إلى عهد قريب تنتج منه حوالي 50% من الإنتاج العالمي.

أما الشعب الأذربيجاني فينتمي عرقيًا إلى الجنس التركي، ويعيش أبناؤه على مساحة جغرافية أكبر بكثير من المساحة التي تشغلها جمهورية أذربيجان الحالية، فهناك جزء كبير من الشعب الأذربيجاني يعيش في شمال إيران، ويدين حوالي 96% من الأذريين في كلا الإقليمين بالإسلام.

والأذري إنسان رقيق ومؤدب وذكي وشاعر بطبعه، يمتلك ذوقًا فنيًا مرهفًا، وفي أعماله لمسة فنية دقيقة، نلمحها في تعاملاته في الشارع وفي الجامعة، ومن خلال اهتمامه الشديد بالأعمال الإبداعية، لذلك يقال: إن في كل متر من أذربيجان شاعر.

وفي باكو عدد كبير من المتاحف الفنية، أبرزها متحف الشعراء، ويقع في وسط المدينة، وهو عبارة عن قصر جميل يحتوي على تماثيل، وتعريف بعدد كبير من الشعراء الأذريين القدماء والمحدثين، ممن كتبوا أشعارهم بالأذرية أو العربية أو الفارسية أمثال: حسن أوغلو، وغازي برهان الدين، وجهان شاه قرة، وعماد الدين نسيمي، والشاه إسماعيل الصفوي، مؤسس الدولة الصفوية.

كما أن هناك متحفًا للفنون التشكيلية يضم مجموعة كبيرة



أمام برج النار ومبنى التليفزيون

من اللوحات الفنية، تعكس عبقرية الفنان الأذري. ومما أثار إعجابنا عند زيارتنا هذا المتحف العناية الشديدة بالحفاظ على هذه الأعمال، والدقة الشديدة في العرض، والنظام في استقبال الزائرين، ومن أبرع المتاحف التي زرناها: متحف السجاد اليدوي، فكل منطقة من أذربيجان مشهورة بنوع خاص من السجاد، فهنا سجاد تبريز، وهناك سجاد باكو، وسجاد كاراباخي، نسبة إلى إقليم كاراباخ.

وفي المتحف سجادة تعد بمثابة أطلس فني يبين نوع الزخرفة التي تختص بها كل مقاطعة في أذربيجان، مع العلم بأن كل سجادة في المعرض تعد وحدها لوحة فنية ثمينة.

هذا وقد تُوّجت زيارتنا في اليوم الأخير بدعوة رسمية لافتتاح متحف خاص بالنحت للفنان الأذري المشهور عمر الداروف بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده التسعين، وهو فنان عبقري صنع عشرات التماثيل الموجودة في ميادين باكو وحدائقها، ويحظى بالحب والتقدير من كل من قابلناه، حتى إن قاعة الفنون الضخمة التي أُقيم فيها حفل عيد ميلاده كانت ممتلئة عن آخرها بما يقارب ألفين من الحضور، وكان كل واحد منهم يحمل له باقة من الزهور.

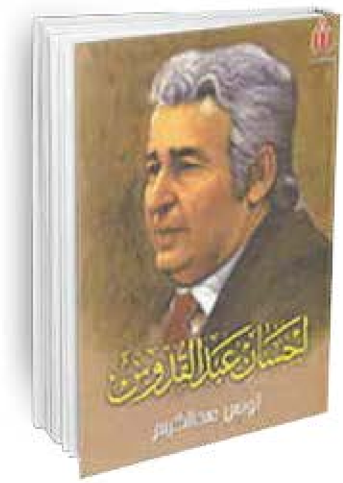
وهنا تجدر الإشارة إلى احتفاء مجلة «الجسرة الثقافية» قبل عام، على صفحات عددها رقم (43)، بعبقرية الفنان العالمي عمر الداروف.



نصب تذكاري لأحد الشهداء



لوتس وأسرار إحسان في كتاب «الشموع»



لوتس عبدالكريم هي الإنسانة التي أحبت إحسان عبدالقدوس وأسرته، وكانت قريبة من زوجته وعائلته. سيدة مجتمع، ومؤلفة لها تاريخ طويل مع المثقفين البارزين بحكم صداقاتها الرفيعة مع نجوم المجتمع المصري من النساء والرجال.

هي من الداعمات لقضايا المرأة، ولعل هذا ما جعلها قريبة من قلب إحسان عبدالقدوس وعقله، وجعل الصداقة التي تربطها بشخصه كتلك التي تربطها بقلمه، ولذلك نجدها تقول:

"حين قررت الكتابة عن إحسان شعرت بالإرهاق.. إرهاق نفسي شديد.. صعب صعب صعب.. كنتَ صعبًا بالغ الصعوبة يا إحسان في كل أطوار حياتك. فليست هي الحياة المنسابة الاعتيادية، ولست تعيش كما يعيش البشر. إنما أنت أتون يستعر، وطاقة لا تنتهي من التحدي والكفاح.

كل يوم بل كل ساعة تمر حدث يهز جبلًا.. لم تكن هذه حياة بل كانت جحيمًا من الصراع والمطالب والتمني.. وحربًا شعواء على كل شرخ أو اعوجاج، وما حياتنا سوى شروخ وجروح واعوجاجات.

مصطفى عبدالله

أي من مراحل ما مررت به أختار؟! وبم أبدأ؟

ثورتك الدائمة؟ تمردك على المفاهيم التقليدية؟ صراحتك الشديدة وصدقك الذي يبلغ حد الجرح، حيث لا يهمك الجرح أو الإهانة في موقف حق. والغضب.. الغضب الهادر الذي لا يبالي.

وفي موقف آخر.. أنت طفل بريء نقي يقطر صفاء تارة، وينقلب إلى وحش كاسر أخرى. هذا الذهن الجبار حوى العالم بأجمعه في تلافيفه، أقام الدنيا وأقعدها في فترات عمره التي عاشها؛ سياسة وفنًا وعواصف هوجاء.

كيف لا أشعر بتلك الصعوبة وذلك الإرهاق وأنا أحاول الكتابة عنك؟!

وكيف أكتب وأنت بحر عظيم متلاطم تحار في تسجيل أنوائه الكلمات؟

قلت لي يومًا: "صدقيني إن نفسي هي الشيء الوحيد الذي دوّختني وحيّرني فهمه".

أجل، نفسك التي دوّختك.. دوّخت العالم معك.. فأنت أبدًا في مدّ وجزر.. إقبال وإدبار.. نجاح وإحباط.. محبة وانتصار، ثم هزيمة واكتئاب.

هذا التناقض العظيم في شخصك وعالمك كان مثار كل قراراتك.

عمّن أكتب يا إحسان، يا أبا السياسة والفن والحب والمرأة والإحساس والأسرة والمستقبل والوطن الكبير.



لوتس في لقطة نادرة بين إحسان وزوجته

كل ما بداخلك كان أكبر من طاقتك واحتمالك. وحين أذكرك لا يفوتني ذكر السيدة العظيمة المكافحة بجوارك "لولا" العزيزة.. زوجتك. أبدًا لم أصادف في حياتي سيدة بمثل قوتها وصمودها وصبرها وإصرارها. رحمكما الله، وأفسح لكما الجنة".

أما سبب تأجج هذه المشاعر في نفسها فمرجعه إلى إحساسها بأن المرأة في أدب إحسان عبدالقدوس هي المرأة التي تبحث عنها لوتس عبدالكريم، وكانت دائرة الأصدقاء بينها وبين إحسان تضم: يوسف السباعي، وزوجته "بيسة"، وفاتن حمامة، ومرسي سعد الدين وزوجته، و"ميمي" أخت إحسان، و"نرمين القويسني" سكرتيرته.

وكانت اجتماعات الاحتفال بعيد ميلاده ترتبط عند أصدقائه بليلة رأس السنة التي كانت في ذلك الوقت ليلة من أعياد مصر، يحتفل بها إحسان في بيته، ويظل باب شقته مفتوحًا لضيوفه حتى الفجر. كنت تستطيع أن ترى جميع أطياف مصر في منزله في هذه الليلة. وكان إحسان رغم صداقته، أو صداقة لوتس له، كإحسان مع قلمه؛ صريحًا لا يعرف الخجل، صادقًا لا يعرف الكذب.

تقول عنه:

"في بدء تعارفنا وحين كسبت ثقته وصداقته سألته عن رأيه في شخصي بعد كل هذه الحوارات، وما أولاني من

صدقيني إن نفسي هي الشيء الوحيد الذي دوّخني وحيّرني فهمه

اهتمام ورعاية، فإذا به يقول لي:

"أنت إنسانة خيالية مغرورة.. معقدة".

وتعلق لوتس قائلة: "ورغم شراسة المواجهة، إلا أني ضحكت كثيرًا ولم أغضب. إنه عنيد ويستحيل أن يقول قولًا يُرضيني.

بعد عام قدمني للأستاذ لويس جريس، في مجلة "صباح الخير"، قائلًا: "البنوتة دي"، وكانت هذه الكلمة دائمًا على لسانه، موهوبة ولو استغلت مواهبها ووجدتْ من يوجهها لكانت من أحسن أديباتنا.. أرجو أن تعتني بها يا لويس وتفسح لها مجالًا للكتابة.

وقد كان. وكثير من المواقف بين إحسان ولوتس، التي جمعت مفردات الصداقة بينها وبينه في كتاب كشفت على صفحاته الكثير مما لا نعرفه عن الإنسان والفنان في قلب إحسان وعقله؛ فهو متعدد الجوانب الإبداعية يكتب المقال والخاطرة والقصة والتعليق في السياسة وفي أحوال الناس، وكلما زارته كان يقول لها:

"احكي لنا يا لوتس عن كل ما شاهدتيه في بلاد العالم التي عشتِ فيها، أو عملتِ بها، أو زرتيها، وكلمينا عن الناس".

ويستطرد إحسان: "كنت زمان، أيام شبابي، أرحب بلقاء كل من لا أعرفهم، وكنت أسميهم أصدقاء قراءة واستماع، فهم يقرؤون لي وأنا




أحمد بهاء الدين


محمد عودة


صلاح جاهين

أستمع إليهم، وكان أغلب من يلقاني من قراء القصة، يعتبر كل منهم نفسه قصة. وكنت أستمع إلى كل منهم وأنا أعلم أنه لا يستفيد كثيرًا من رأيي فيه. وربما لا ينتظر رأيي من الأساس. إنما كنت أستمع له كنوع من العلاج النفسي أريحه به، فمجرد الكلام يؤدي إلى راحة عميقة، وقد استمعت إلى أسرار أعتقد أنها لا يمكن أن تُقال لأب أو أم أو لصديق أو صديقة، فقط قد تقال لطبيب نفسي، أو لكاتب غريب تقرأ له".

تقول لوتس: "كنت أعرف أن كثيرًا من شخصياته الروائية يمكن أن تكون حية بيننا، تمشي وتتحرك، ولكن قدرته كمبدع جعلته قادرًا على تركيب الشخصية من خلال معرفته بعدد كثير من الشخصيات، ومن ذلك الشخصيات التي كتبها في "شيء في صدري"، أو في "أنف وثلاث عيون"، و"أين عمري"، و"لا تطفئ الشمس"، و"حتى لا يطير الدخان".

وعن رواية "لا تطفئ الشمس" يقول إحسان: "كانت من وحي مجموعة أحداث ومجموعة أشخاص من داخل المجتمع، وهي قصة واقعية، ولكن ليس فيها شخصية يمكن تسميتها".

أما "أنف وثلاث عيون"، فهي حقيقة اجتماعية واقعية، وقالوا إن هاشم في الرواية هو ذاته إحسان عبدالقدوس، وكان ردي: وهل يمكن لي أن أحب بطلات رواياتي جميعهن؟

إنها إيحاء مجتمع والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تمر به".

وقصة "حتى لا يطير الدخان" لم أقصد بها سياسيًا بعينه، ولكن هناك في مصر فترة كان الساسة فيها يصنعون ذلك، وهي قصة أحبها جدًا، وأعتز بها أيما اعتزاز لأنها من وحي المجتمع".

وفي "النظارة السوداء" يقول إحسان: "إن أجسادنا آلات يديرها ويسيطر عليها القلب والعقل، ويديرانها ليصلا إلى هدف يؤمنان به، فإذا فقد القلب والعقل سيطرتهما على الآلة، أو إذا لم يكن لهما هدف يؤمنان به، دارت الآلة دون أن تنتج شيئًا".

إن القلب والعقل هما اللذان صنعا الدنيا، وهما اللذان يسيران بها، وهما سبيل المتعة الحقيقية واللذة القصوى، أما الجسد فهو عبد لهما، أو هو الطريق منهما وإليهما".

هذا الكلام يؤكد أن الأديب الحق يستطيع أن يصور التجارب الإنسانية تصويرًا أدبيًا بما يملكه من قدرة إبداعية وملكات نفسية كتلك التي يتمتع بها أديبنا الكبير إحسان عبدالقدوس الذي تسعفه ثقافته العامة في تصوير هذه التجارب بطريقة مميزة تجعلنا نتذكر قول "روسو": "إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة كي نستطيع ملاحظة ما نراه كل يوم".

وربما تكون قضية الجنس من القضايا الشائكة في مجتمع محافظ، ومحرجة للأفراد في الأسرة الواحدة، وكان إحسان يقول: "الآباء يشترون القصة، ويخفونها عن أبنائهم، والأبناء يشترونها ويخفونها عن آبائهم وأخواتهم، والبنات تشترين القصة، وتخفيها الواحدة منهن بطريقتها الخاصة، بعيدًا عن العيون الراصدة المراقبة للآباء والإخوة"، ولهذا كانت قصص عبدالقدوس توزع بكثرة؛ لأن قراءها يقرؤونها في معزل عن باقي أفراد الأسرة!

وأما ما يُمكن أن يكون قصة سياسية فهو يرى أنها جزء من أحوال المجتمع، ففي قصة "الهزيمة كان اسمها فاطمة"، يقول: "لا عطاء بدون ثمن، وقد أصبح الناس يسألون الآن عن الثمن قبل العمل، وهكذا أصبح كل شيء؛ العلاقات الفردية والعلاقات الدولية أيضًا.

لقد أعطت بريطانيا لمصر في عهد

كيف نجا إحسان من الموت بأعجوبة



كامل زهيري



يوسف إدريس



أحمد عبدالمعطي حجازي

الاستعمار القديم عطاءً كبيرًا، وأعطتها فترة انتقال إلى مستوى حضاري جديد، ولكنها كانت صريحة في تحديد الثمن، فالثمن هو الاحتلال العسكري والسياسي والاقتصادي، وقد قاومت مصر لأنها وجدت أن الثمن أكبر من قيمة ما تأخذه، وتحررت مصر من بريطانيا وعاشت بدورها حياة دولية متعبة كلفتها الكثير لأنها لم تكن تحاول تحديد الثمن قبل العطاء، مكتفية بالشعارات العامة، كشعار: "الإنسانية"، حدث هذا بين مصر والاتحاد السوفيتي، لم يحدد الثمن صراحة، فوقع الخلاف.

الآن نقبل على صداقة نريدها، ونسعى إليها مع الولايات المتحدة، والمشكلة التي تشغل عقولنا اليوم هي كيفية تحديد الثمن.. ثمن هذه الصداقة.. ثمن العطاء".

وتستمر صاحبة كتاب "إحسان عبدالقدوس" في سرد ذكرياتها معه حتى في أزماته الشخصية، فتسأله عن سر انزوائه في بعض الأوقات، ويجيب: "شاعر بملل وقرف.. ملل فظيع.. أريد شيئًا يخرجني من هذه الحالة.. حدث سياسي ضخم مثلًا يزلزل كياني.. أو تجربة مجنونة أندمج فيها وأنسى ما حولي"، وتقول له: "كل هؤلاء الجميلات لا تثرن اهتمامك.. وكل هؤلاء البشر الذين يعجبون بك؟"، ويجيب بثورة: "مين الناس دول؟ دول جايين يتفرجوا عليّ زي ما بيتفرجوا على أبو الهول مثلًا، لا بيعرفوني ولا بيحبوني، دول بيحبوا شهرتي واسمي بس. اللي يحبني هو اللي بيعرف حقيقتي، ويقبل غرابة أطواري ويفهم طباعي وشخصيتي ويقبل عيوبي.. يحب عيوبي. الحب هو أن تعرفني، وإذا عرفتني تستطيع أن تعرف احتياجاتي، ثم تحب عيوبي!".

في بعض قصصه يقول "الحب هو تبادل احتياجات".

والذين لا يعرفون إحسان يظنون أنه إنسان منفتح أو منفلت، والحقيقة غير ذلك تمامًا، فهو رب أسرة منضبط وملتزم، وربما يكون صارمًا، وكان حبه لزوجته وأولاده شيء لا تخطئه العين، ليس فقط في حديثه عنهم، ولكن في مجرد ذكر اسم أي فرد من أفراد أسرته، ولو بصورة عرضية.

"كيف عرفت "لولا"؟

يقول الكاتب الكبير: "عرفتها زوجة تحيطني باهتمامها واحترامها، تدلل الزوج، وتتحمل ثورته، وتفهم تقلبه في هدوء وعقل وابتسامة دائمة مهما حدث".

حادث قصير عابر في ذات المكان مر بخاطري فشد اهتمامي، تقول لوتس: "إنها عادة إحسان كما عرفت، السباحة وقت الغروب، واصطحاب "لولا" دائمًا معه. في ثوانٍ سريعة كانا يغوصان بجسديهما بين الأمواج، وبعد خمس دقائق معدودة يعودان قفزًا إلى الشاطئ، وهو يصيح بها "هيا.. كفى".

لقد غير رأيه بعد أن بدأت هي حمامها.

ودهشت لكونها عادت فورًا، وقد ابتل شعرها وربما لم تبدأ بعد بالاستمتاع بالمياه الدافئة".

أحمد بهاء الدين يعترف وهو في قمة نجوميته: إحسان وقّر عليّ عشر سنوات من الكفاح في عالم الصحافة

وتعلق لوتس: "لم ألمح نظرة ضيق في عينيها، بالعكس وجدتها تبتسم في راحة حقيقية وهي تنفض شعرها من المياه، محركة خصلاته يمنة ويسرة قائلة: فترة قصيرة، لكنها ممتعة".

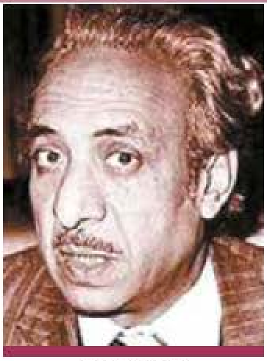
"يا "لولا" لقد حولت بمهارة لحظة الضيق إلى متعة، وهكذا كانت دائمًا معه".

بيت إحسان عبدالقدوس ودار "روز اليوسف" كانا شيئًا واحدًا يكمل أحدهما





صالح مرسي



صلاح عبدالصبور



بهجوري

الآخر، فكان البيت منتدى للأصدقاء في الدار، وكانت الدار مرحبة بكل صاحب فكر جديد يستطيع أن يدخله دون استئذان ودون ضجة كبيرة، أساسها الحب واحترام كل صاحب فكر بغير سطوة أو انحياز، ولهذا أصبحت أكبر مدارس مصر الفكرية، تَخَرّج فيها: صلاح جاهين، أحمد بهاء الدين، يوسف إدريس، حسن فؤاد، فتحي غانم، صلاح عبدالصبور، أحمد عبدالمعطي حجازي، مصطفى محمود، صالح مرسي، رجاء النقاش، كامل زهيري، محمد عودة، جمال كامل، حجازي، عبدالغني أبو العينين، إيهاب شاكر، بهجت عثمان، وكان من أزهى نجومها جورج بهجوري. وهذه المدرسة هي التي صنعت المدرسة الحديثة في الثقافة والفكر في الشعر والأدب، وهي التي ابتكرت أن يكون للكاريكاتير مطبوعة كاملة هي مجلة "صباح الخير"، التي كانت كل صورها رسومًا كاريكاتيرية لرساميها الكبار والصغار الذين صاروا كبارًا، وانتشروا في جميع دور الصحف في مصر والعالم العربي بعد ذلك.

فيوسف فرنسيس خرج من الدار إلى الأهرام، وكذلك صلاح جاهين، وكذلك الشعراء والأدباء الذين بدؤوا في "روز اليوسف" و"صباح الخير" هم الذين يشكلون الرؤية الجديدة التي ينشدها المجتمع الحديث في الصحف المصرية. وهناك نوادر كثيرة كان إحسان عبدالقدوس يفاجئ بها الكتاب الشباب، فمثلًا طلب من أحمد بهاء الدين، وكان مبتدئًا، أن يكتب مقالًا افتتاحيًا للمجلة، مما جعل بهاء يقول بعد أن صار نجمًا كبيرًا: "في تقديري أن إحسان عبدالقدوس بهذا التصرف غير العادي قد وفّر عليّ عشر سنوات من الكفاح في سبيل أن أشق طريقي في عالم الصحافة". وما فعله مع أحمد بهاء الدين تكرر مع كل الكتاب الذين بدؤوا من دار "روز اليوسف" وصاروا نجومًا في مجالات إبداعهم".

يقول الدكتور مصطفى محمود: "إن إحسان عبدالقدوس في نظري هو أحسن رئيس تحرير عملت معه، فهو يعطي إحساسًا عائليًا للفريق الذي يعمل معه، ومن هنا كانت مدرسته مفرخة لكتاكيت الفن التي نبغت لأنها حضانة المواهب الشابة الواعدة بكل معانيها".

وتتوقف لوتس أمام محاولة اغتيال إحسان عبدالقدوس، فتنقل عنه قوله: "كنت واعيًا تمامًا بالمخاطر والأساليب التي كان يلجأ إليها القصر للتخلص من خصومه، ومع ذلك فلم أتصور أن الثالوث المسيطر على الحكم -حينذاك- يمكن أن ينحط إلى درجة اغتيال خصومه في الرأي. ولكن ما حدث لي بعد ذلك أكد أنني كنت حسن النية.

كنت مدعوًّا على العشاء مع بعض الأصدقاء في مطعم "الأريتاج" في عمارة "الإيموبيليا" بشارع شريف باشا، وامتدت بنا السهرة في حديث ساخن حول ضراوة السلطة بعد فضائح الأسلحة الفاسدة، والبورصة وغيرها، وانتهى اللقاء بأن داعبني أحدهم قائلًا: أرجو ألا تدفع ثمن قضية الأسلحة الفاسدة، رصاصة غير فاسدة يا إحسان.

ولم أكد أغادر المصعد في طريقي إلى الشارع حتى فوجئت بشخص مختبئ في الظلام في مدخل العمارة ينهال على رأسي بضربة سكين عنيفة، واستدرت فتلقيت ضربة سكين أخرى فوق حاجبي الأيسر، سقطت على إثرها والدماء تغطيني. وخرج أصدقائي من المطعم، وحملوني إلى مبنى الإسعاف، وجاء الدكتور إسماعيل محرز،

لوتس تؤكد: مؤازرته لأحمد بهاء الدين تكررت مع كل نجوم "روز اليوسف"



بهجت عثمان



د.مصطفى محمود

وأجرى العملية، وكان رأيه أني نجوت من الموت بأعجوبة!
كانت محاولات متعمدة لاغتيالي.

وفي التحقيق الذي أجرته النيابة قلت إني لا أتهم أحدًا، ولكني أعتبرها جريمة سياسية، ردًا على ما كتبته في "روز اليوسف"، وأنا أوجه الاتهامات السياسية لأكثر من جهة، لذلك لا أستطيع أن أحدد شخصية الجاني".

ولم يتوقف إحسان عن نقد الحياة السياسية بعد الثورة لما كان يراه جديرًا بالنقد.

ففي 29 مارس 1954، كتب مقالًا بعنوان: "الجمعية السرية التي تحكم مصر"، وفيه دعا قادة الثورة إلى التخلي عن أسلوب الجمعيات السرية بعد أن تحول مجلس قيادة الثورة برئاسة محمد نجيب إلى مسؤولين أمام الشعب، ومن حق الشعب أن يعرف ويحاسب. وطالب في مقاله أن يستقيل جمال عبدالناصر وقادة الثورة من الجيش، ويكوّنوا حزبًا ثوريًا جديدًا يضم المدنيين من أبناء الشعب ليعطوا مثلًا للأحزاب الأخرى في كيفية كون العمل في خدمة الوطن. ولكن الأعداء المتربصين به اتهموه بأنه يدعو إلى تصفية الثورة، وأوقعوا بينه وبين قادتها، إلى أن اتُّهم بقلب نظام الحكم، واقتيد إلى السجن في المدة من 28 أبريل 1954 حتى 31 يوليو 1954 لمدة 95 يومًا في الزنزانة 19 بالسجن الحربي.

ولـذا فـإن مشكلة إحسان في جميع العصور أنه صادق مع قلمه، شجاع في التعبير عن معتقداته، وعرّضته شجاعته لخطر السجن والموت أكثر من مرة؛ فقد صدمته سيارة وهو في الطريق عامدة متعمدة بعد إحدى ثوراته الصحفية، وكانت معه زوجته تسنده وتحمله وحدها وتقاوم حتى تصل إلى الإسعاف، ورأسه المشجوج يقطر دمًا وهي لا تبالي حتى يعالج سريعًا ويفيق، وتقول: "إن هذه الضربة القديمة في الرأس أدت إلى نزيف في المخ، وهو الذي أدى لوفاته بعد ذلك، مع أنه مات في فراشه".

وتعلق لوتس: "قالت "لولا" إن سجن إحسان كان في سبيل مصر، ولكن لأول مرة كان يدخل السجن بأمر من الرئيس جمال عبدالناصر بسبب مقال، واتصلت "لولا" بالرئيس في التليفون وقالت له: "بتحبسوا جوزي ليه؟"، وهي جرأة وشجاعة وتحدٍّ في سبيل الحق".

وفي كتابها التوثيقي تقول لوتس عند وفاة إحسان: "مات إحسان وأنا معه حتى آخر اللحظات بأفكاري ومشاعري ومبادئي التي غرسها في قلبي وفي حياتي. ذهبت أشيّعه حتى مثواه الأخير مع المشيعين وأنا لا أكاد أصدق".

مات إحسان الأستاذ، المعلم، الفنان، الإنسان، والأخ والصديق، رحل ولم نعد نراه. رحل القلب الكبير الذي وسع عالمًا، بل عوالم بأسرها من البشر، من الحب، من الأحزان، والفرح، والتأمل الدقيق، والمعاناة.

د. مصطفى محمود: إحسان أفضل رئيس تحرير عملت معه، ومدرسته حضّانة للمواهب

الوداع أيها القلب الشجاع والفكر الحر والأمل البعيد الذي لم يعد يتحقق.. الوداع يا صديق يا عزيز، يا آخر المخلصين".

وكانت الصورة الأخيرة في هذا الكتاب هـي صـورة نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وهما يتلقيان العزاء من أحمد بهاء الدين ومصطفى كمال حلمي، الذي كان وزيرًا للتعليم في ذلك الوقت، في 11 يناير 1990م.



صاحب أغرب العناوين

إحسان عبدالقدوس.. فاكهة السينما العربية



ناصر عراق

لا يمكن أن نُطل على السينما المصرية في القرن العشرين دون أن نقف طويلًا أمام الإنجاز المدهش الذي حققه إحسان عبدالقدوس، فروايات الرجل وقصصه مثّلت كنزًا ثمينًا لصناع السينما، فأقدموا على تحويلها إلى أطياف وظلال ونساء ورجال من دم ولحم تتحرك فوق الشاشة الفضية فتزيدها ألقًا وجمالًا. كما أنه انكب على كتابة كثير من القصص السينمائية، وصياغة سيناريوهات وحوارات العديد من الأفلام، الأمر الذي يجعله يحتل المركز الأول بين الروائيين الذين أدركتهم حرفة السينما، وفتنتهم بسحرها الأخاذ.

فمن يكون إحسان عبدالقدوس؟

وما حجم علاقته بالسينما؟

وما دور ثورة 1919 في تنشئته؟

وما أبرز الأفلام التي ترفع اسمه بإجلال وحفاوة؟

تعالوا نُطلّ سريعًا على موجز حياة الرجل، وأهم إبداعاته للسينما.







طفولة نادرة

محظوظ من تنجبه أمّ فنانة وصحفية، من أبٍ ممثل موهوب. وإحسان هو الذي حظي بالحسنيين؛ فوالدته هي السيدة فاطمة اليوسف الشهيرة باسم «روز اليوسف» (1896 - 1958)، التي كانت نجمة المسرح المرموقة في الربع الأول من القرن العشرين، وهي التي لعبت البطولة أمام يوسف وهبي في مسرحية «المجنون» في أول عروض فرقة رمسيس التي أسسها يوسف وهبي في 10 مارس عام 1923، وكانت بمثابة القفزة الكبرى في تأسيس مسرح مصري جاد ومنضبط على نسق الفرق المسرحية الأوروبية ذات التاريخ العريق.

وقد هجرت روز اليوسف خشبة المسرح عام 1925 من أجل عيون معشوقها الثاني، وهتي به عالم الصحافة، فأقدمت على تأسيس مجلة «روز اليوسف» التي صدر عددها الأول في 26 أكتوبر عام 1925.

أما والد إحسان فهو نجم المسرح الكوميدي محمد عبدالقدوس (1888 - 1969)، الذي شارك في عدة أفلام سينمائية مثل «الوردة البيضاء / 1933» أول أفلام محمد عبدالوهاب، و«يحيا الحب / 1938» ثالث أفلام صاحب «الجندول»، حيث لعب دور خال ليلى مراد، وفيلم «رصاصة في القلب / 1944» سادس أفلام عبدالوهاب أيضًا، وفيه لعب دور عم الموسيقار الشهير، كما تقمّص شخصية الباشا التركي عاشق الختان القديم في فيلم عبدالحليم حافظ «ليالي الحب / 1955»، ووالد لبنى عبدالعزيز في فيلم «أنا حرة / 1959».

من هذين الوالدين أطل إحسان على الدنيا في عام 1917، كما كتب عند رحيله في 12 يناير عام 1990، لكن «جوجل» مؤشر البحث الشهير، يشير إلى أنه ولد في مطلع يناير من عام 1919، وبعض المصادر الأخرى تعلن أنه ولد عام 1918.

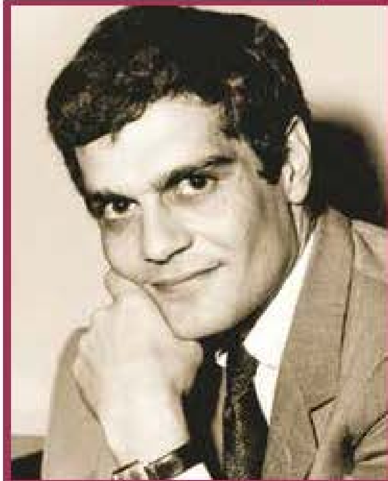
على أية حال، لا ريب عندي في أن الطفل إحسان شاهد والديه يتألقان على المسرح، فانفعل بالأحداث والحكايات والصراعات التي تتجسد أمامه على الخشبة، ثم ذهب مع والدته إلى دنيا المطابع والأوراق والأحبار والأخبار الفنية، ثم السياسية والاجتماعية، فعرف كيف يمكن لمجلة أو جريدة أن تسهم في صياغة الرأي العام، وأن تسقط حكومة، وترفع زعيمًا، فعشق الصحافة، وآمن بدورها في تعزيز الحريات، وترسيخ الأفكار المستنيرة، لكنه لم ينسَ أبدًا سحر الحكايات التي كانت تتجسد أمامه على خشبة المسرح، لذا اقتحم عالم الرواية فكتب أكثر من خمسين رواية ومجموعة قصصية، تحولت معظمها إلى أفلام ومسلسلات لاقت استحسان الجمهور في ربوع وطننا العربي كله، ولا تزال تُحدث هذا التأثير عند إعادة عرضها على الفضائيات من وقت إلى آخر.

> «الطريق المسدود» فيلمه الأكثر جرأة في إدانة تحقير المرأة واختزالها في مجرد جسد لإمتاع الرجل

هذا من جهة، لكن من جهة أخرى فإننا لا نستطيع فهم ظاهرة إحسان عبدالقدوس إلا في إطار كونه ابنًا بارًّا لثورة 1919 التي أشعلها المصريون ضد الاحتلال الإنجليزي، والتي بدّلت حياة الناس تبديلًا، فتطورت مجالات الفكر والأدب والفن بشكل مدهش، ومن أبرز نتائج هذه الثورة الإيجابية الدعوة إلى تحرير المرأة من الحمولة البائسة المتخلّفة للأفكار العثمانية والمملوكية التي سيطرت على عقول المصريين طوال


فاتن حمامة

كتب له نجيب محفوظ سيناريوهات أفلامه: «الطريق المسدود»، و«أنا حرة»، و«إمبراطورية ميم»


عمر الشريف

قرون، حيث أصبح من المنطقي أن يقدم المصريون على تعليم المرأة، وإلحاقها بالجامعة المصرية التي أصبحت تحت إشراف الحكومة منذ عام 1925.

إحسان وثورة يوليو

استضافت السينما أول قصص إحسان بعد ثورة يوليو 1952 بثلاثة أعوام، وبالتحديد في 14 مارس 1955 عندما عرض فيلم «الله معنا» الذي أخرجه أحمد بدرخان، ولعب أدواره الرئيسة كل من: فاتن حمامة، وعماد حمدي، ومحمود المليجي. وقصته التي كتبها إحسان، تتناول قضية الأسلحة الفاسدة التي استخدمها الجيش المصري في حرب فلسطين عام 1948، وكان إحسان نفسه قد نشر تحقيقًا صحفيًا ساخنًا في عدة حلقات بمجلة «روز اليوسف» عام 1950 حول هذه القضية، متهمًا تجار السلاح المشبوهين وبعض قيادات الجيش المصري، آنذاك، بكونهم قاموا بشراء أسلحة فاسدة أسهمت في هزيمة الجيش في حرب فلسطين.

حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا عند عرضه، ولا يزال يعرض في الفضائيات، ويلقى مشاهدة كثيفة نظرًا لبراعة الحبكة، ونبل القضية، ومهارة الممثلين.

عرف إحسان الطريق إلى كتابة القصص والروايات منذ عام 1948، ونشر نصوصه بسهولة في مؤسسة «روز اليوسف» التي يعمل بها، وتمتلكها والدته، وفي عام 1954 أصدر روايته «أين عمري» التي ابتاعتها النجمة المتألقة، آنذاك، ماجدة الصباحي، وأنتجتها في فيلم يحمل الاسم نفسه عرض في 6 فبراير 1956، وقد حققه المخرج أحمد ضياء الدين، وكانت البطولة فيه من نصيب: ماجدة، ويحيى شاهين، وأحمد رمزي، وزكي رستم.


هند رستم





ويبدو أن الفيلم لقي نجاحًا كبيرًا، فهرع صناع السينما إلى روايات الرجل، ومضوا يحولونها إلى أفلام حيث شهدت الفترة من منتصف الخمسينيات حتى منتصف السبعينيات نحو أربعين فيلمًا مأخوذًا عن روايات إحسان عبدالقدوس وقصصه.

إحسان ورومانسية التليفون

إذا كان نجيب محفوظ قد انشغل في رواياته بأبناء الطبقة الشعبية الكادحة المنتشرين في حارات القاهرة القديمة، فإن إحسان كان مهمومًا بقضايا الطبقة الوسطى ومشكلاتها، تلك الطبقة التي كانت ذات حضور قوي في مصر عبدالناصر.

ويُحسب له أنه أول من استخدم التليفون في تعزيز الرومانسية بين عشاق هذه الطبقة، وها هو فيلم «الوسادة الخالية» الذي عرض في 7 أكتوبر 1957، يؤكد هذا القول، وقد أخرج الفيلم صلاح أبو سيف، بينما تقمَّص الأدوار الرئيسة كل من: عبدالحليم حافظ ولبنى عبدالعزيز، وزهرة العلا، وعمر الحريري، وأحمد رمزي.

في هذا الفيلم، تتجلى المكالمات التليفونية الساخنة بين حليم ولبنى، حيث يسلط المخرج الكبير الكاميرا على شفاه العاشقين وهي ترتجف من فرط الحب، الأمر الذي يشير إلى استمتاع أبناء الطبقة الوسطى بدخول التليفون إلى منازلهم مع استقرار ثورة يوليو؛ فوالد عبدالحليم مجرد موظف، وكذلك والد لبنى عبدالعزيز، أي أن الوظيفة الحكومية وفرت للرجلين فرصة اقتناء تليفون في المنزل، وهو ما لم يكن يتوفر بسهولة لأبناء هذه الطبقة في العهد الملكي.

وفي الشهر نفسه من ذلك العام 1957، وبالتحديد في 31 أكتوبر، احتشد الجمهور أمام دار العرض ليشاهد للمرة الأولى فيلم «لا أنام» المأخوذ عن رواية لإحسان عبدالقدوس، وقد أخرجه صلاح أبو سيف أيضًا، بينما اشترك في تمثيله كوكبة من نجوم ذلك الزمان، تصدرهم: فاتن حمامة، ويحيى شاهين، وعماد حمدي، وعمر الشريف، وهند رستم، ورشدي أباظة، ومريم فخر الدين.

لقد لعب التليفون في هذا الفيلم دورًا مهمًّا في إشعال الحرائق بين أفراد العائلة، كما كان له نصيب أيضًا في إثارة المشاعر والغرائز بين العشاق، ما يعني أن إحسان عرف كيف يستثمر هذه الأداة الحديثة لتأجيج الصراع الدرامي. وأذكر أن فاتن حمامة قالت في أحد اللقاءات التلفزيونية إن الجمهور ساعتها انزعج جدًّا من أول دور شرير لعبته فاتن في حياتها، وكانوا يصيحون في السينما «أنت رقيقة وطيبة.. كيف تقدمين على ارتكاب الشر؟».

إحسان والمرأة

انشغل إحسان عبدالقدوس بالمرأة انشغالًا دائمًا، وتحديدًا بالفتاة ابنة الطبقة المتوسطة، وخصص معظم إنتاجه الروائي لرصد مشاعرها ومعاناتها وأحلامها وطموحاتها، منحازًا بقوة إلى الفضائل الكبرى التي تحترم حرية المرأة، وتنادي بضرورة تعليمها والحصول على حقوقها المشروعة في العصر الحديث، هذه الفضائل التي دعت إليها ثورة 1919 من جانب، وعززتها ثورة يوليو من جانب آخر (أفتح هذا القوس لأذكرك بأن السيدة حكمت أبو زيد كانت أول وزيرة في تاريخ مصر الحديث عندما اختارها الرئيس جمال عبدالناصر لتصبح وزيرة الشؤون الاجتماعية عام 1962، ولا تنسَ أيضًا أن والدة إحسان كانت نجمة مسرحية مرموقة وتملك دارًا صحفية عتيدة).


ماجدة الصباحي

أول من وظّف التليفون لتأجيج المشاعر العاطفية على الشاشة الفضية

«الطريق المسدود» هو الفيلم الخامس المأخوذ عن رواية لإحسان، لكنه الأكثر جرأة في إدانة المنظومة الفكرية الذكورية التي تحتقر المرأة وتختزلها في جسد لإمتاع الرجل فحسب. وقد عُرض الفيلم في 22 إبريل 1958، حيث أخرجه صلاح أبو سيف، ولعب أدواره الرئيسة: فاتن حمامة، وأحمد مظهر، وشكري سرحان، وتوفيق الدقن، وزوزو ماضي. والفيلم يدعو بوضوح إلى تحطيم تلك المنظومة البائسة التي تفضح أنانية الرجل، وتحول دون وصول المرأة لأهدافها المشروعة التي تواكب التطورات الاجتماعية والفكرية.

ويعود صلاح أبو سيف إلى رواية جديدة لإحسان، وهي «أنا حرة»، ويقدمها في فيلم مهم عُرض للمرة الأولى في 12 يناير 1959، ويسند أدوار البطولة إلى: لبنى عبدالعزيز، وشكري سرحان، وحسين رياض، وزوزو نبيل، وكمال ياسين، وحسن يوسف. وكما كتب نجيب محفوظ سيناريو «الطريق المسدود»، أقدم مرة أخرى على كتابة سيناريو «أنا حرة» الذي يطرح السؤال الخالد: ما الحدود التي تفصل بين الحرية والمسؤولية؟ أو كيف أستمتع بحريتي دون أن أجور على حريات الآخرين وحق المجتمع؟

أما فيلم «البنات والصيف»، المأخوذ عن رواية لإحسان أيضًا، فيُعد من الأفلام النادرة في السينما المصرية، لأنه يتناول ثلاث قصص مختلفة، لكنها تدور كلها في أجواء الصيف، وفي مدينة الإسكندرية، وقد تصدى لإنجاز كل قصة مخرج مختلف؛ فالقصة الأولى حققها عز الدين ذو الفقار، ولعب بطولته: مريم فخر الدين، وكمال الشناوي، وعادل خيري، والقصة الثانية أخرجها صلاح أبو سيف، وتقمص شخصياتها: حسين رياض، وسميرة أحمد، وفردوس محمد، بينما تصدى


عماد حمدي


يحيى شاهين





قطين عبدالوهاب لإخراج القصة الثالثة، وجسدها: عبدالحليم حافظ، وزيزي البدراوي وسعاد حسني، ويوسف فخر الدين (أفجع هذا القوس لأخبرك بأن عبدالحليم قدم للسينما 15 فيلمًا وثلث الفيلم وهذا الثلث هو نصيبه من مشاركته في بطولة إحدى قصص «البنات والصيف»).

إحسان والسياسة

تهجر السينما نساء إحسان قليلًا في 17 أبريل 1961، وتستعيد انشغالها بعالم السياسة والاحتلال الإنجليزي لمصر، وذلك حين عرضت سينما ريفولي بالقاهرة فيلمه، موفور الصيت، «في بيتنا رجل» الذي أخرجه كمال الشيخ، وجسّد شخصياته الرئيسة: عمر الشريف، وزبيدة ثروت، ورشدي أباظة، وحسين رياض، وحسن يوسف، وتوفيق الدقن، وزهرة العلا.

صحيح أن ثمة فتاة تعلن «في بيتنا رجل»، وهي ترتبط بعلاقة غرام مع هذا الرجل، إلا أن مجمل أحداث الفيلم تناقش مشكلة هذا الرجل الذي قتل رئيس الوزراء المصري لأنه (يخون) الوطن بتعامله مع المحتل الإنجليزي، وفقًا لعقيدة المنظمة التي ينتمي إليها.

لكن سرعان ما عادت السينما إلى عوالم إحسان الأثيرة، فقدم صلاح أبو سيف روايته «لا تطفئ الشمس» في 25 ديسمبر 1961، في فيلم جميل وجذاب، وإن كان الرجل تقاسم الهموم مع المرأة في هذا الفيلم الذي أدى الأدوار الرئيسة فيه: فاتن حمامة، وشكري سرحان، وعماد حمدي، وأحمد مظهر، وعقيلة راتب، ونادية لطفي وليلى طاهر. وبالمناسبة.. أرى أن فكرة «أوبر»، الخاصة باستدعاء سيارة بالتليفون لتوصيل الناس، انطلقت من هذا الفيلم على لسان أحمد رمزي، لكن عائلته رفضت تنفيذ الفكرة كما أن المجتمع المصري آنذاك سار وراء الرأي المعارض للعائلة، فلم تتحقق فكرة «أوبر» إلا بعد نصف قرن!

في خطوة مختلفة، يقرر النجم كمال الشناوي إنتاج قصة من تأليف إحسان عبدالقدوس، فيقدمها المخرج أحمد ضياء الدين في فيلم «عريس لأختي»، يكتب لها السيناريو والحوار عبدالحميد جودة السحار وأحمد كامل الحفناوي، ويلعب أدوار البطولة: مريم فخر الدين، وكمال الشناوي وزيزي البدراوي، وعمر الحريري، وعبدالمنعم إبراهيم

عرض الفيلم في 21 يناير 1963، وهو فيلم اجتماعي خفيف يندر عرضه في الفضائيات.

> لم يستجب لطلب عبدالحليم حافظ لتغيير عنوان رواية «أبي فوق الشجرة»

وبعد ثلاثة أشهر فقط، وبالتحديد في 29 أبريل 1963، تعرض دور السينما رواية إحسان الشهيرة «النظارة السوداء»، التي أخرجها حسام الدين مصطفى، ومثلها: نادية لطفي، وأحمد مظهر، وأحمد رمزي. وفيها يرصد الرجل أحوال فتاة لاهية، تستهين بأي قيم، لا تعرف الأصول، ولا تحترم التقاليد، وكعادة إحسان يحدث التحول الإيجابي في حياة الفتاة عندما تقترب من رجل مثقف ذي ضمير يقظ يساعدها في اكتشاف قيمة العطاء في حياة الإنسان ويأخذ بيدها نحو التعامل مع الحياة بجدية واحترام النفس، والتعاطف مع البسطاء.

اللافت للانتباه أن السينما تعاملت مع روايات إحسان



عبدالحليم حافظ



محمود المليجي



أحمد رمزي

عبدالقدوس بحفاوة بالغة، فقد كان اسمه يتصدر مقدمة الكثير من الأفلام، وقبل أن يكتب اسم البطلة أو البطل، ففي فيلم «هي والرجال» الذي حققه حسن الإمام وعرض في 3 فبراير 1965، نشاهد اسم إحسان مكتوبًا قبل اسم الفيلم، وقبل نجومه: لبنى عبدالعزيز، وأحمد رمزي، وصلاح قابيل.

وتكرر الأمر نفسه مع فيلم «3 لصوص» الذي عرض في 9 مارس 1966، وهو فيلم على غرار «البنات والصيف»، مكون من ثلاث قصص مختلفة حول اللصوصية، أخرجها ثلاثة مخرجين هم: فطين عبدالوهاب، وحسن الإمام، وكمال الشيخ، ولعب أدوار البطولة: هند رستم، وصلاح ذو الفقار، ثم فريد شوقي، ونبيلة عبيد، ثم حسن يوسف، ومديحة سالم، أما القاضي في القصص الثلاث فهو يحيى شاهين.

إحسان والعناوين الغريبة

يُحسب لإحسان عبدالقدوس الذي رحل في 12 يناير 1990، أنه أجرأ مَنْ وضع العناوين الغريبة للروايات العربية، وأنه يصك دومًا عنوانًا يثير الخيال ويصيب القارئ بالدهشة، كما أن السينما لم تحاول تغيير عناوين رواياته، رغم ما يعتريها من غرابة، وسأوافيك فورًا ببعض عناوينه، خذ عندك: «الوسادة الخالية/ لا أنام/ لا تطفئ الشمس/ في بيتنا رجل/ النظارة السوداء/ إضراب الشحاتين/ أبي فوق الشجرة/ الخيط الرفيع/ أنف وثلاث عيون/ إمبراطورية ميم/ شيء في صدري/ الرصاصة لا تزال في جيبي/ أين عقلي/ دمي ودموعي وابتسامتي/ بعيدًا عن الأرض/ هذا أحبه وهذا أريده/ لا شيء يهم/ أنا لا عاقلة ولا مجنونة/ وسقطت في بحر العسل/ العذراء والشعر الأبيض/ أرجوك أعطني هذا الدواء/ يا عزيزي كلنا لصوص/ حبيبي أصغر مني/ أنا لا





أكذب ولكني أتجمل»، وغير ذلك كثير.

فإذا علمنا أن كثيرًا من هذه الأعمال نُشرت قبل ستين عامًا أو خمسين فستكتشف حجم الجسارة التي تمتع بها أديبنا الكبير، وأزعم أن نجيب محفوظ تأثر نسبيًا ببعض عناوين إحسان، وذلك عندما منح بعض رواياته أسماء غريبة على نمط إحسان مثل: «ثرثرة فوق النيل/ الحب تحت المطر/ الباقي من الزمن ساعة».

كما تُشير الواقعة التالية إلى اعتداد إحسان بذاته، وبما يبدعه، وبما يبتكره من عناوين لافتة، ذلك أن عبدالحليم حافظ اعترض على عنوان رواية «أبي فوق الشجرة»، عندما قرر إنتاجها لحسابه، والقيام ببطولة الفيلم المأخوذ عنها، الذي عرض في 17 فبراير 1969، باعتبار أنه عنوان غير جذاب سينمائيًا، وطالب بتغييره، لكن إحسان رفض بشكل قاطع، وسعى إلى إقناع حليم برأيه، مؤكدًا أن غرابة العنوان ستُسهم في الترويج للفيلم، وكان الحق معه.

إحسان والفضائل الثلاث

تتكئ تجربة إحسان الروائية التي احتفت بها السينما المصرية على فضائل ثلاث تمثل جوهر إبداعه؛ تتمثل الأولى في حفاوته البالغة بالمرأة، والدفاع المستميت عن حقوقها المسلوبة نتيجة منظومة فكرية واجتماعية بائسة هيمنت على العقل الجمعي للمصريين لقرون طويلة.

بينما تتجلى الفضيلة الثانية في إيمانه المطلق بالديمقراطية، وقدرتها على تشييد مجتمع حر وخلاق، وقد وصل به الخيال إلى مستوى غير مسبوق في عمله الفذ «إمبراطورية ميم» الذي أخرجه حسين كمال، وعرض في 6 نوفمبر 1972، حيث دعا إلى إجراء انتخابات في منزل واحد ليختار الأبناء من يدير شؤون هذا المنزل. وقد أعد هذا النص للسينما نجيب محفوظ أيضًا، بينما كتب إحسان عبدالقدوس حوار الفيلم

وكما تعلم فقد أسعدتنا فاتن حمامة كثيرًا بأدائها البديع في هذا الفيلم مع أحمد مظهر ودولت أبيض.

أما الفضيلة الثالثة، فتكمن في إصراره على فضح الفساد السياسي في أي نظام، ودعوته المبطنة بضرورة أن يمتلك كل من يشتغل بالسياسة أو العمل العام سمعة طيبة، وتاريخًا نظيفًا، وقد تجلى ذلك في عدة أفلام مثل: «شيء في صدري» الذي أخرجه كمال الشيخ، وعُرض في 30 أغسطس 1971، ولعب أدوار البطولة فيه: رشدي أباظة، وماجدة الخطيب، وهدى سلطان، وشكري سرحان. وفيلم «الراقصة والسياسي» للمخرج سمير سيف، الذي عرض في 26 أبريل 1990، وتقمص شخصياته الرئيسة: نبيلة عبيد، وصلاح قابيل، ومصطفى متولي.

يبقى أن نشير إلى أن إحسان عبدالقدوس لم يجد أي غضاضة في كتابة الحوار لبعض رواياته وقصصه، وهو ما لم يقدم عليه أبدًا نجيب محفوظ، لأن صاحب نوبل 1988 كان يرفض كتابة الحوار بالعامية المصرية، وهو ما تتطلبه السينما عادة. لكن إحسان لم يكن يبالي بهذا الأمر، ومن أبرز الأعمال التي كتب إحسان حوارها: «الخيط الرفيع/ إمبراطورية ميم/ العذاب فوق شفاه تبتسم/ الرصاصة لا تزال في جيبي».

ولا يغيب عن فطنة اللبيب أنه من المحال الإلمام بالتجربة العريضة الثرية لإحسان عبدالقدوس مع السينما في مقال واحد، ولولا قيود المساحة لأفضت وشرحت المزيد، ومع ذلك يمكن القول بيقين كبير إن أعمال الرجل بمثابة شجرة فاكهة وارفة منحت تاريخنا السينمائي الثمار الشهية الممتعة.



صاحب «الخيط الرفيع» في مَرَايَا النقد

الصحافة أساءت كثيرًا إلى أدب إحسان



محمد عبدالرحيم الخطيب
القاهرة

في استفتاء شعبي أجرته الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 1952 عن أحبِّ الكُتّاب إلى الجمهور، حصل الأستاذ إحسان عبد القدوس على الكاتب الأول. وعلى الرغم من الجماهيرية الكبيرة التي حققتها أعمال إحسان وقت صدورها، ولا سيما بين فئة الناشئة والمراهقين؛ إلا أنها على الجانب النقدي لم تنلْ اهتمامًا موازيًا لهذه الجماهيرية، إذ جاء أغلب هذا النقد في شكل مقالات صحفية أخذت طابعي القسوة أو المجاملة، أما النقد الأكاديمي فقد ندر حين كان على قيد الحياة، وإن نال بعض الاهتمام من قبل الباحثين بعد رحيله.







ويبدو أن هذا التجاهل النقدي مردّه إلى تهمتين؛ الأولى أن الجنس هو محور أعماله، أما الثانية فالحكم على أعماله بالضعف على المستوى التعبيري، وكونها أقرب إلى الأسلوب الصحفي السريع لا الأدبي الرفيع.

ولعل هذا التجاهل هو ما دفع الكاتب إلى الكفر بالدراسات النقدية، والاعتراف بعدم قراءتها، كما دفع أحدَ الكتاب إلى القول: «ومسؤولية النقاد التي تخففوا منها وأعرضوا عنها برفعهم شعار «أدب إحسان جنسي مكشوف»، واستراحوا؛ لا يعفيهم أبدًا. فهناك قضايا عديدة يطرحها إحسان في أدبه. ومن بدهيات المهمة النقدية كشفها ومناقشتها. وقد كان من الممكن لو نهض النقاد بمهمتهم مبكرًا إنقاذ إحسان مما يتهمونه به اليوم، بوضع يده على النقاط الإيجابية في أدبه، مما يدفعه إلى حشدها وتخصيبها لا إلى دفعه إلى الكفر بالدراسات الأدبية والنقدية التي اعترف مؤخرًا بأنه لا يقرؤها أبدًا» (الهلال، أكتوبر: 1984).

إحسان.. في النقد الصحفي:

ما هي الركائز الأساسية التي شكّلت السلوك الإبداعي عند إحسان عبدالقدوس؟.. هذا هو السؤال المحوري الذي دارت حوله مقالة الدكتور مصري حنورة المعنونة: «إحسان عبدالقدوس مبدعًا»، حيث رأى أن هناك بُعدين أساسيين قادا خُطى إحسان، وشكّلا سلوكه الإبداعي. أما الأول فهو التنشئة الاجتماعية والسياسية، فإذا كان قد تربى في بيت جده المحافظ المتدين؛ فإنه نشأ في بيت عصري فتح عينيه فيه على أمه الفنانة والصحفية وعلى والده المسرحي، وقابل وسمع وشاهد كثيرًا من



أعلام ذلك العصر ممن ترددوا على بيتهم أو رآهم في صحيفة «روز اليوسف». أما البعد الثاني فهو العنصر النفسي الخاص به، حيث البحث عن ملامح لشخصيته في بدء حياته، ثم الوصول إلى ذلك بإصرار وعناد كبيرين، فضلًا عن التحدي الملازم لطبعه. وقد تفاعل هذان البُعدان في شخصية إحسان فقادا خطاه إلى أن أصبح شخصًا منطلقًا صاحب موقف وصاحب رأي وصاحب كلمة تتحدى وتعارض، ويكون لها تفردها.

وقد ألمح الدكتور حتورة إلى أن الصحافة على الرغم من أنها قدمت فرصة كبيرة لإحسان، حيث سهولة النشر والانتشار؛ إلا أنها -في المقابل- أساءت إلى أدبه كثيرًا حين تجنّبه الباحثون والنقاد، ولم يأخذوا أدبه مأخذ الجد. كما أساءت إليه كأديب حين وجد نفسه في كثير من الأحيان مضطرًا لأن يكتب سريعًا «من أجل سد الفاه الفاغر الذي ينتظر الوجبة المكتوبة التي كان عليه أن يُقدمها بشكل دوري». كما أساءت الصحافة إلى أدبه حين طغى الأسلوب السردي المباشر على حساب التكثيف الذي يحتاج إليه الأدب بسبب قربه من ماكينة الصحافة التي لا تتيح الفرصة المناسبة من أجل التهويم والتحليق في عوالم الحلم والرمز والرؤى الثاقبة غير الواقعية.

لهذه الأسباب كفر إحسان عبدالقدوس بالنقد

كما لفت الدكتور حتورة إلى القيمة المحورية في إبداع إحسان، وهي قيمة «الحرية» والتمرد على ما هو قائم من أجل تحقيق ما هو مأمول.

أما الدكتور محمد مصطفى هدارة فقد حَمَلَ على إحسان حملةً شديدة في مقاله المعنون «إحسان عبدالقدوس وأزمة القصة»، وكَالَ له الكثير من النقد والتقريع. ففي حديثه عن قصة «انتحار



إحسان الشاب والأم وآمال طليمات

صاحب الشقة» ابتدأ الدكتور «هدارة» بإيراد ما رآه مُسلمةً في أدب إحسان، وهو تأثره المطلق بالمنطق الفرويدي، «بحيث يجعل الجنس المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل قصصه، والذي تشقى أو تسعد به شخصياته». وأشار إلى أن الكاتب في هذه القصة يتناول دائرة من دوائر الطبقة الوسطى على عكس المعروف عن إحسان من تناوله الطبقة الأرستقراطية، وأن هذا التناول فشل في التصوير الحقيقي للقيم التي تُعبر عنها هذه الطبقة؛ حيث ألصق الكاتب بالشخصية الرئيسية في القصة «فريدة» وبالخادمة الفلاحة «نبوية» اللتين تنتميان إلى الطبقة المتوسطة صفات لا تُعبّر عن حقيقة الواقع الذي تعيشه مثيلاتهما في هذه الطبقة، منهيًا كلامه حول هذه النقطة بأن ذلك لم يكن إلا بسبب ما لدى الكاتب من فقر شديد في الإحاطة بمنهج التحليل النفسي.

وقد نحا الدكتور مازن عبدالمجيد في مقاله المعنون: «في البنية الخاصة لأدب إحسان عبدالقدوس» نحوًا مختلفًا في قراءته هذا الأدب، حيث أشار إلى أن إحسان قدم مادة ثرية للواقعية الروائية.

وفي سياق تعداده المعالم البارزة للبنية السردية عند إحسان، ذكر أن على رأسها الاهتمام بالمرأة وتحليل شخصيتها وسلوكها ودقائق عالمها. كما انحصر العالم الروائي لديه في الطبقة الأرستقراطية والأماكن التي كانت تتردد عليها. فضلًا عما تتميز به أعماله من رومانسية مفرطة، وهي الرومانسية التي رافقت وهج الاستقلال والحياة المنفتحة على القيم الجديدة. ومن معالم هذا الأدب كذلك الاعتماد على اللغة الصحفية اللينة، واستخدام العامية القاهرية في الحوار.

وأشار الدكتور مازن في تعقيبه على هذه النقاط إلى أن كتابة رجل عن المرأة بمثل هذا التفصيل يُعتبر قيمة فنية، فضلًا عن أن الاقتصار على الطبقة الأرستقراطية أدى إلى التصوير



الدقيق لهذه الفئة، وجعلها قريبة من بقية فئات المجتمع التي لم تكن تعرف شيئًا عن عوالم هذه الطبقة البعيدة عنها.

وقد خلُص الدكتور مازن إلى أن السهولة التي اتسم بها أدب إحسان (الأسلوب الصحفي واستخدام العامية) كانت مقصودة للوصول إلى أكبر شرائح ممكنة وللاتساق مع قرائه الواسعين. كما أشار إلى معالجاته الوطنية والسياسية، ولعل روايته «في بيتنا رجل» التي فضحت البوليس السياسي التابع للقصر نموذج مهم لهذا الجانب الوطني.

«أزمة الجنس في القصة العربية»:

عقد الدكتور غالي شكري ضمن كتابه «أزمة الجنس في القصة العربية» مبحثًا عنوانه «الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما»، تناول فيه السمات الأساسية لأدب إحسان، كما عرض لبعض المثالب التي اشتمل عليها هذا الأدب.

وقبل استعراض أهمّ ما جاء في هذه الدراسة، نرى من الضروري الوقوف أمام مقال مهمّ للدكتور شكري عنوانه: «قصتي مع إحسان عبدالقدوس» ألمح فيه إلى موقف إحسان من دراسته المُشار إليها آنفًا. حيث أشار في هذا المقال إلى أنه أهدى في يناير من عام 1963 نسخًا من كتابه بعد طباعته بدار الآداب البيروتية للكُتّاب الذين سطّر عن أعمالهم دراسات ضمن هذا الكتاب، ومن بينهم إحسان عبدالقدوس الذي استقبل الكتاب بغضب تبدّى فيما كتبه في «خواطره» من كلام حادٍّ ضد الكِتاب وكاتبه خاصة، والنقد والنقاد عمومًا.

وهنا يتطرق الدكتور غالي شكري إلى قصة مهمة ننقلها كما ذكرها، يقول: «ولكني كنت تقدمت بكتابي إلى جائزة الدولة التشجيعية التي ينظمها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وهذا هو السر الذي دفعني إلى أن أطلب من الناشر أن يُسرع بإصدار الكتاب قبل نهاية ديسمبر 1962 حتى أتمكن من تقديمه للمسابقة. وكان الناقد الراحل أنور المعداوي هو الذي أصر أن أتقدم للجائزة، وقد كتب أيامها مقالًا مطولًا في مجلة «أدب» اللبنانية التي يرأس تحريرها يوسف الخال، يُشيد بالكتاب. وقد ضمّ هذا المقال إلى كتابه «كلمات في الأدب» قبل وفاته بوقت قصير. ولكني فوجئت بلويس عوض يقول لي: إن طه حسين (وهو رئيس لجنة التحكيم) قد سأله عما إذا كنت لبنانيًا، أو من أصل لبناني. وأجابه لويس عوض بأنني مصري وعائلتي من الصعيد، ولكني أكتب كثيرًا في لبنان. وحدد لي طه حسين موعدًا لمقابلته. كان بين أعضاء اللجنة محمد مندور وسهير القلماوي. وقد كتبا تقريرين إيجابيين عن الكتاب. قال لي طه حسين: حسبتك لبنانيًا فقد قيل لي ذلك، وعلى أية حال فمنافسك على الجائزة هو بمثابة الأستاذ لك، وأيضًا هو تلميذي صقر خفاجة، وكتابك جيد، لذلك انتظر إلى العام المقبل، فلن نسجل كتابك بين الأعمال التي تقدمت هذا العام. ولم يكن لديّ ما أقوله في حضرة العميد الذي توثّقت علاقتي به بعدئذٍ، ولم أتقدم بالكتاب ولا بغيره مرة أخرى إلى أية مسابقة أو جائزة. ولكن المفاجأة التي كانت تنتظرني بعد سنوات عديدة هي أن كاتبًا صديقًا لإحسان عبدالقدوس هو الذي قال لطه حسين إنني لبناني حتى يحرمني من حق التقدم إلى الجائزة. كان يخشى من أنني لو فزت بها لكان ذلك يعني موافقة ضمنية من أكبر نقاد مصر على رأيي في أدب إحسان عبدالقدوس». انتهى.



غالي شكري

وهذه القصة توضح مدى الغضب الذي وصل إليه إحسان عبدالقدوس بسبب الدراسة التي كتبها عن أدبه غالي شكري في كتابه المشار إليه آنفًا.

والحقّ أنّ ما توصل إليه شكري من نتائج نقدية في دراسته المعنونة «الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما» لا تعني إلا الحكم على أدب إحسان بالضعف على المستويين التعبيريّ والفكريّ.

«الحرية» قيمة محورية في إبداعه

فقد ذكر شكري في بداية دراسته أن السمة الأساسية في أدب إحسان عبدالقدوس هي المزج بين الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية للتجربة التي يتناولها بالتعبير، والسرعة الفلاشية في

التكنيك، وتسجيل الأحداث تسجيلًا تقريريًا، فضلًا عن الأسلوب الخبري. كما وصف أغلب حديثه عن «الجنس» في رواياته بأنه حديث سطحي، لم يتناوله في أبعاده المتعددة التي تُعطي للعمل عمقًا وأفقًا أوسع، يقول: «إننا نلمس أنه لم يتناول الجنس مطلقًا كقضية خطيرة تستحق أن تُناقش، وإنما كمجموعة من المشاهد العرضية التي يسلبها الأسلوب الصحفي مقومات وجودها كعنصر جزئي في تجربة شاملة. ذلك أننا نفتقد التجربة الشاملة منذ البداية في أدب هذا الكاتب، ومن ثمّ نفتقد الرؤية الشاملة لمعنى الجنس في هذا الأدب» (أزمة الجنس في القصة العربية: 199).

وقد خلُص الدكتور غالي شكري إلى أن أزمة إحسان ليست أزمة فنية تعبيرية فحسب؛ بل هي أزمة فكرية أيضًا، يقول: «الوجه البارز من أزمة إحسان في مجال الأدب، هو الفراغ الفكري الذي تقسم به أعماله القصصية. إن الموضوع الأساسي في هذه الأعمال هو أزمة الفتاة المصرية، وهو موضوع حيوي غزير الخصوبة. وأسجل مرة أخرى أنه سيظل لأدب إحسان عبدالقدوس فضل الريادة في اقتحام هذه القضية الشائكة، غير أنه -للأسف الشديد- لم يتزود في معالجتها بوجهة نظر فكرية عميقة، وهذا هو السر المباشر وراء المعالجة الصحفية لأغلب أعماله الأدبية. إن الأسلوب الصحفي يلتقي تمامًا مع الفراغ الفكري والسطحية، فيكسب العمل بريقًا لامعًا خاليًا من أي مضمون، بل إذا كان ثمة مضمون فإنه يهبط إلى مستوى بشع من الضحالة والاستخفاف بعقلية القارئ» (أزمة الجنس في القصة العربية: 205).

إحسان.. في الكتب والدرس الأكاديمي:

بقي أن نشير إلى أن الكتب التي نُشرت عن أدب إحسان عبدالقدوس تظل نادرة، فكتاب «إحسان عبدالقدوس يتذكر» للدكتورة أميرة أبو الفتوح وكتاب «اعترافات إحسان عبدالقدوس» لمحمود مراد عبارة عن حوارين مطوّلين، أما كتاب «إحسان عبدالقدوس بين العلمانية والفرويدية» للكاتبة السعودية سهيلة زين العابدين حماد فهو دراسة


محمد مصطفى هدارة

مطولة لأدبه تنطلق من رفض مسبق لهذا الأدب، وقد أشارت مؤلفة الكتاب إلى أنه جاء نتيجة توسّع لها في مقالها المعنون: «سهيلة حمّاد تُوجِّه الضربة القاضية لإحسان عبدالقدوس» المنشور بصحيفة «المسلمون»، ولا أظن أن الحكم المسبق على الشيء يُمكن أن يخرج بنتيجة تتسم بالعلمية والحياد.

وبعد رحيل إحسان عبدالقدوس بدأ الدرس الأكاديمي يوجه عنايته لأدبه، فتتابعت الرسائل العلمية، ومنها على سبيل الإشارة لا الحصر:

عامل الزمن في روايات إحسان عبدالقدوس وأثره على البناء الفني.. من عام 1952 - 1985، إيمان سمير أحمد كامل، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1990.

بناء الشخصية في روايات إحسان عبدالقدوس، سحر محمد نجيب أبو العزم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1991.

بناء الرواية عند إحسان عبدالقدوس: دراسة تحليلية، حربي طلعت عبدالغني، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1998.

الشخصية في قصص إحسان عبدالقدوس القصيرة.. دراسة فنية نقدية، كوثر محمد عبدالنبي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2009م.

الرواية السياسية.. دراسة في نماذج إحسان عبد القدوس، للباحث الصيني «آي-خ-هـ شيو»، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2015.

رؤية تشكيلية معاصرة لرواية «ثقوب في الثوب الأسود» للكاتب إحسان عبدالقدوس، إيمان عبدالباقي محمد الطوخي، كلية الفنون الجميلة بالزمالك، 2017.

وفي الختام، يبقى أدب إحسان عبدالقدوس ظاهرة تلفت الانتباه في مسيرة القصّ العربي، وهو أدب تحققت له جماهيرية وشعبية قلّما تحققتا لمبدع سواه. وإذا كان النقد قد ولّى هذا الإبداع ظهره، فإن حفاوة القراء والمتلقين عوضّ للمبدع -في أحايين كثيرة- عن النقد والنقاد.



مفجّر طاقات الإبداع الأنثويّ في العصر الحديث



صاحب المقولة الشهيرة: «في حياة كلٍّ منّا وهمٌ كبيرٌ.. اسمه الحب الأول»

عبدالبديع عبدالله
جامعة بورسعيد



حينما انتهى من دراسته في كلية الحقوق، لم يكن من الصعب عليه أن يختار العمل الذي يتمناه؛ فأمه السيدة «روز اليوسف»، صاحبة أكبر مجلة سياسية تصدر في مصر وتضم أكبر كوكبة من المفكرين في ذلك الوقت من الأربعينيات الماضية، وأبوه محمد عبدالقدوس، الفنان الذي كان الفن بالنسبة إليه هو وجيله رسالة إنقاذ للأمة.



لم ينلْ إحسان عبدالقدوس شرفه في الكتابة بصفته ابنًا لصاحبة المجلة، وإنما ناله لاهتمامه بقضايا وطنه، وعلى رأسها نكبة فلسطين سنة 1948، التي خرج منها بجراح وسؤال مفاده: كيف حدث هـذا؟. وبـروح الصحفي الاستقصائي وحيوية شاب محب لوطنه، بحث عن إجابة السؤال الذي فجّر أمامه أكبر قضية في تاريخ الصحافة العربية في تلك الفترة، وهي قضية الأسلحة الفاسدة للجيش المصري في حرب فلسطين، ومَن جاء بها؟! ومَن وراءها؟

وسرعـان ما أدرك إحسان أن عِلية القوم أو النخبة الحاكمة دبّ فيها الفساد والاستهانة بأرواح الناس إلى حد أنهم قدموا لأبنائهم المحاربين أسلحة غير صالحة للحرب، فكان لهذه القضية أثر كبير في إحراج الكبار من الذين كانوا يحكمون، أو مَن كانوا على مقربة من الذين يحكمون مصر في ذلك الوقت، مما أدى إلى تعاظم الشعور بحتمية التغيير؛ فمجتمع يحكمه مثل هؤلاء لا يستقيم أبدًا على طريق الإصلاح.

ومع تفجير هذه القضية أصبح إحسان عبدالقدوس نجمًا يُشار إليه بالبنان رغم صغر سنه، ويتعرض للخطر، وقد زاده ذلك إيمانًا بقضيته، فلم يتزحزح عن موقفه، وكانت مقالاته النارية في مجلة «روز اليوسف» انطلاقه في مجال العمل الصحفي، فأصبح من نجوم الصحافة، لا في مصر وحدها، بل في الصحافة العربية التي كانت في تلك الفترة محصورة بين: القاهرة، ودمشق، وبيروت. ومع قيام ثورة يوليو 1952 وتبني ثوار يوليو نفس الأفكار التي عبر عنها إحسان عبدالقدوس في مقالاته، بدأ الرجل ينحو منحى آخر في ذات الاتجاه الذي بدأه، ولكنه ينحو نحوًا يتناسب مع التطور الاجتماعي الذي حدث في المجتمع؛ فكان يكتب الأدب القصصي والروائي إلى جانب المقال السياسي، فكان له باب أسبوعي في «روز اليوسف» بعنوان «أمس واليوم وغدًا»، وقد اختار الكتابة في الأدب الاجتماعي ليعطي أبناء المجتمع صورة لحالهم،



لما هم عليه وما ينشدونه في غدهم، فسار في طريق الكتابة الإبداعية والروائية، وكتب كثيرًا من الأعمال أذكر منها: «الطريق المسدود»، «النظارة السوداء»، «الوسادة الخالية»، «لا تطفئ الشمس»، «لا أنام»، «ثقوب في الثوب الأسود»، «أنف وثلاث عيون»، وعشرات القصص والروايات غيرها.

كان الغرض من كتابته هذه الروايات أن يكشف الفساد الكامن في أعماق المجتمع الذي يستر نفسه، تارة في ثياب المؤمن، وتارة في ثياب الحكيم، وثالثة في ثياب الرجل الكامل.

هذه صورة عامة لما تهتم به قصصه من قضايا، ولأنه كان يكتب من واقع أحوال الناس المعاصرين له في المدينة، من أبناء الطبقة المتعلمة الوسطى، فإنه كان يعبر بجرأة، كما حدث في روايته الشهيرة «في بيتنا رجل»، التي اجتمع فيها الشاب الوطني الثائر والشاب الانتهازي في أسرة واحدة تعيش بلا رأي أو رؤية للحياة، فرسالتها الوحيدة تتلخص في أن يوفر رب الأسرة احتياج أبنائه وبناته من التعليم والستر بالزواج، ولكن هذه الأسرة تصطدم بهذا الشاب الهارب الذي يقتحم بيتها مصادفة، يلتجئ إليهم دون أن يعرفهم ليعيش يومًا أو يومين حتى يدبر أمره، فإذا بهذا البيت يضع أمامه قضية وطن: الأب الذي يريد أن يعيش في دعة وينهي حياته في ستر، والأم التي لا همّ لها إلا تزويج بناتها ونجاح ولدها والتحاقه بالجامعة، وقد هبط عليها هذا الشاب كالصاعقة ليوقعها في أزمة.

يعلن البوليس السياسي عن مكافأة ضخمة لمن يرشد عنه، وبعد قليل من التوتر العائلي تستقر الأسرة على استضافة الشاب حتى يدبر أمره ويخرج سليمًا من هذا البيت كما دخله، ولكن اليد الباطشة تستغل التوتر العائلي بين أبناء الأسرة، وتنفذ منه إلى حقيقة أن هؤلاء الناس استضافوا هذا الشاب في بيتهم يومًا أو بعض يوم، ولذا وجب عليهم أن يدفعوا ثمن وطنيتهم سجنًا وإهانة وضربًا.

في هذا الجو يتغير سلوك الأب، ويوصي ابنه أن يكون رجلًا، فلا يفشي سرًا.

وهكذا تتحمل الأسرة نصيبها من قضية الوطن حتى يأتي الفرج أو يحدث الانفجار.

وفي رواية «لا تطفئ الشمس» التي تمثل أسرة بورجوازية محافظة يخرج ابنها الصغير المتمرد على هذه الصيغة المضحكة للحياة، سواء في ملابسهم، أو في أنماط حياتهم، ويقرر أن «يعمل» مع صديق له في ورشة لإصلاح السيارات. وتغضب العائلة من هذا التصرف المجنون الذي سيحط



نوال السعداوي

رواياته استهدفت الكشف عن الفساد الكامن في أعماق المجتمع

من قدر هذه العائلة، وينزلها إلى مستوى طبقة أدنى من طبقتها. وتنتهي محاولات الشاب الخروج على هذا العرف الاجتماعي برفض مساعدته في تحقيق ما يريد، مما يضطره إلى مغاضبتهم، والخروج في حالة ثورة عليهم، فلا يعود إلى الأسرة إنسانًا حيًّا، بل جثة هامدة.

وبموت هذا الشاب تبدأ الأسرة في التحول وتبني أفكاره، والاقتناع بأنه كان على حق، فيعود الأخ الأكبر الذي صار رب الأسرة، بعد وفاة الأب، إلى محاكاة الأخ الأصغر في ملبسه وجلسته واقترابه من إخوته، ولا تخجل الأخت من أن تتزوج ممن يحبها، حتى وإن كان من طبقة أدنى من طبقتها. وهكذا يدفع الشاب المتمرد ثمن تغير أسرته، وخروجها من عالم الأشباح إلى عالم الأحياء.


لطيفة الزيات

وهكذا نرى، حتى في قصص إحسان عبدالقدوس العاطفية، التي تبدو بسيطة البناء، فكرة الحب والتجربة، فمن حق الإنسان أن يحب إذا أحس بالاقتراب العاطفي ممن يحبه، والحياة لا تتوقف إذا لم ينجح الإنسان في تجربته الأولى، فمن حق الإنسان أن يعاود التجربة، وأن يبحث عن سعادته أينما وجدها، ولهذا نجد إحسان عبدالقدوس يُصدِّر كتابه بعبارة تُلخِّص رأيه في القضية التي يعرضها، كما في قوله، في مقدمة «الوسادة الخالية»:

«في حياة كلٍّ منّا وهمٌ كبيرٌ.. اسمه الحب الأول».

وإذا كان إحسان عبدالقدوس قد وقف من رجال عصره ذلك الموقف الثائر المتمرد بحثًا عن الحقيقة؛ فإنه كان سابقًا بكتاباته، مخالفًا للمألوف الذي يعرفه الناس عن كلمة «أدب»، ولذلك قال عنه العقاد، ذات يوم: «إن أدبه -أي أدب إحسان عبدالقدوس- هو «أدب الفراش»»!

ويمكن لمن يقرأ هذه الجملة أن يفهمها كما يشاء، فيمكن أن يكون المقصود أنه أدب فِراش، أي أنه كتابة مسلية تريح النفس قبل الخلود إلى النوم، كما يُمكن أن تُفهم أيضًا بمعنى الإيحاء الجنسي الذي يتولد الإحساس به عند التفكير في معناها، ولكن العقاد لم يقل إن ما يكتبه إحسان عبدالقدوس ليس أدبًا. وقد تعرض إحسان للظلم والتجاهل النقدي الذي لم يُعره اهتمامًا، فادعى بعضهم أنه صحفي بالدرجة الأولى. أما صديق عمره، نجيب محفوظ، فقد وصف إحسان بأنه «طليعي في فنه»، وهذه تسمية دقيقة ووصف صحيح لأعمال إحسان الكثيرة؛ فهو دائمًا يبدأ بما لم يفكر فيه غيره من الكتاب، سواء في التعبير عن أبناء الطبقة الوسطى، أو أبناء الطبقة العاملة، أو عن التحولات التي حدثت في المجتمع من الناحية

سبق المرأةَ في الكتابة عن أدق خصوصياتها

الأخلاقية والسلوكية، كما في قصته «حتى لا يطير الدخان»، التي رصد فيها صعود الشخص الذكي الرجيم، واختراقه الحجب الطبقية حتى أصبح نجمًا في مجتمع الكبار، ومثل هذه الأفكار تدل على أن إحسان عبدالقدوس كان يعيش في قلب المجتمع، ويرصد تحولاته بعين الفنان الكاتب دون أن يتدخل، بما يملكه من معرفة أو وعظ أخلاقي أو اجتماعي، فهكذا يكون الفنان الكاتب.

اهتم إحسان عبدالقدوس بالمرأة العصرية، وانحاز إلى عقلها وثقافتها، ويعود إليه الفضل في أنه سبق جميع رائدات الكتابة النسوية في العالم العربي في الكتابة عن المرأة، والدفاع عنها قبل أن تظهر موجة ما أصبح يُعرف في سنوات الستينيات من القرن العشرين باسم «الأدب النسائي» عند: كوليت سهيل في «أيام معه» و«ليلة واحدة»، وليلى بعلبكي في «أنا أحيا» و«الآلهة الممسوخة»، ولطيفة الزيات في «الباب المفتوح»، ونوال السعداوي في «الخيط»، والأجيال التالية من الكاتبات في مصر والعالم العربي، وقد خرجت بنات كل ذلك الجيل من عباءة هذه المدرسة في الكتابة الروائية.

بعد ذلك يبقى سؤال معلّق بلا إجابة:

«كيف نجح إحسان عبدالقدوس في كتابة هذه الأهرامات من الروايات والقصص القصيرة، وتلك الصفحات التي اشتملت على سلاسل من المقالات التي كتبها في مجلات: «روز اليوسف»، و«صباح الخير»، و«أكتوبر»، وفي جرائد مصر القومية في «أخبار اليوم»، و«الأهرام»، على امتداد نصف قرن من الزمان، بالإضافة إلى مشاركة أعماله الأدبية في الأفلام السينمائية التي شكّلت وجدان أجيال عديدة من الشباب منذ الخمسينيات من القرن العشرين إلى العقدين الأخيرين. وعلى الرغم من أن إطلالة إحسان عبدالقدوس على جمهوره العريض من شاشة التليفزيون كانت نادرة الحدوث، إلا أنه كان يجذب قراءه إلى أجهزة التليفزيون في البيت الواحد، فيشاهده الآباء والأمهات والأبناء من الشباب





والشابات جنبًا إلى جنب، مما ينفي فكرة انفصال الأجيال عن تلقي أعماله.

وهذا يبرره قول إحسان عن نفسه:

«كثيرون من القراء يضنون بقلمي أن يكتب قصة تدور حوادثها بين رجل وامرأة، بعد أن تعوّدوا منه أن يكتب في المسائل الوطنية.

وأنا كاتب أهوى الكتابة قبل أن أحترفها، والكاتب المخلص كالرسام والموسيقي والمثّال، كلهم فنانون يعبرون عن عواطفهم، والعاطفة الوطنية لا تنفي العاطفة المجردة التي تدور مع الإحساس بالحياة.. والرسام الذي يرسم صور الثورة وصور الحرية لا ينقص من قدره أن يرسم صورة امرأة عارية.

وقد رسمت بقلمي صورة الثورة وصورة الظلم الذي يحيق بمصر، وصورة اللصوص الكبار الذين يستنزفون دمها، ولن يوقفني عن رسم هذه الصور أن أرسم، بين الحين والحين، صورة رجل وامرأة يعيشان في قصة.. وقد كان «جبريل دانزيو» بطل حركة التحرير الإيطالية يكتب أشعارًا عن الحب الملتهب في أشد أيام الضيق التي مرت بوطنه.. و«غاندي» بطل الهند لم تمنعه رسالته الوطنية أن يكتب فصولًا طوالًا في كتابه «تجاربي مع الحقيقة» عن النساء اللائي عشن في حياته، وتركن فيها قصص غرام عنيف، وشوقي الشاعر الذي قال:

«وما نيل المطالب بالتمني»، وقال أيضًا: «مضناك جفاه مرقده».

ويستمر إحسان في الاستشهاد على آرائه بعظماء عصورهم: «المتنبي» و«شوبان»، و«دزرائيلي»، و«ماو تسي تونج»، وكثيرون غيرهم يجمعهم صدق العاطفة في حب الوطن، وفي حب البشر، ولهذا يرى إحسان عبدالقدوس أن مساحة الأدب تستوعب كل موضوع وكل قضية شرط أن لا يكون نفاقًا، أو مجاملة، أو خوفًا، وذلك عملًا بالمبدأ: «قل كلمتك وامض».





مبدعات عربيّات يُعِدْنَ الاعتبار لصاحب «بئر الحرمان»


إحسان مع والدته روزاليوسف

يرحل الأدباء لكن أعمالهم تظل خالدة في قلوب محبيهم وفي ذاكـرة الأدب، وتتجلى قيمتهم بمـرور الزمن، وتتكشف قيمة أفكارهم وأهمية كل كلمة خطتها أناملهم، ومدى قدرتهم على استشراف المستقبل، وتصور أحوال مجتمعاتهم.

وعلى رأس هؤلاء يقف إحسان عبدالقدوس بما أبدعه من قصص وروايـات وسيناريوهات تبين أنها وضعت مرآة كاشفة أمام مجتمعاتنا، وحضت على أهمية دور المرأة، وأكدت أن حريتها من حرية الرجل، رافضًا تلك التقاليد الرجعية التي لم تكن من صميم مجتمعنا، بل كانت نتيجة لتأثر مجتمعاتنا بالعادات العثمانية الوافدة التي قيّدت المرأة وحصرتها في دور واحد هو أن تكون ربة بيت.

تحقيق:
داليا عاصم



إحسان ليلة الزفاف

إحسان عبدالقدوس صاحب مشروع أدبي، كان من أكثر الكتاب غزارة في الإنتاج، فله 600 رواية وقصة، أسهمت في نهضة السينما المصرية، إذ تحولت 49 رواية منها إلى أفلام، وتمت مسرحة خمس روايات منها، فيما تحوّلت تسع روايات من أعماله إلى مسلسلات إذاعية، و10 روايات أخرى إلى مسلسلات تليفزيونية، وترجمت 65 رواية من تأليفه إلى اللغات: الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والأوكرانية، والصينية.

وقد قصدنا عددًا من المبدعات العربيات لنتعرف منهن على حكاية كل منهن معه، وكيفية تلقيهن لأدبه؟ وسر حيوية رواياته وإقبال القارئ عليها حتى اليوم على الرغم من تجاهل النقاد له؟

تقول الأديبة والكاتبة الصحفية عائشة أبو النور: «كنت أحب قراءة رواياته التي تناقش القضايا الاجتماعية وقضايا المرأة، ومن خلاله تعرفت على المجتمع، كما هو، دون تزييف أو تجميل، وأدركت كيف يتحتم على كل مجتمع أن يمر بمتغيرات دون أن ينصاع للتقاليد، أو يكترث بآراء المعارضين له.

عائشة أبو النور: ظاهرة أدبية وإبداعية لن تتكرر

لقد كان الأستاذ إحسان يرفع الأقنعة، ويقدم الأحداث كما هي، وكما يراها من منظوره».

وتُشير الأديبة عائشة أبو النور إلى أن رواية «أنا حرة» هي أكثر رواياته التي تركت أثرًا عميقًا فيها للدرجة التي تجعلها تقول: «أنا أجد نفسي فيها؛ لأنها معبرة عن واقع جيلنا عندما لم تكن المرأة تتمتع بحق إكمال تعليمها العالي، أو تتمتع بالحرية الاقتصادية الكاملة، فقد كانت خاضعة لقيود العادات والتقاليد الجامدة التي كانت بمثابة حجاب يعزلها عن المجتمع. كانت التفرقة حادة جدًّا بين البنت والولد، وكانت بعض الأسر تحرم بناتها من استكمال تعليمهن، وتفضل تزويجهن على حصولهن على شهادة تعليمية».

لقد كان إحسان يحاول تغيير هذه الأفكار الثابتة.

أما على مستوى كتاباته الصحفية، فتقول عائشة: «رغم ميلي إلى مدرسة «صباح الخير» الصحفية، لكنني أفدت، دون شك، من مدرسة «روز اليوسف» وظهر أثرها في كتاباتي بمجلة «آخر ساعة».

وكتابات إحسان عبدالقدوس الصحفية لا تقل قيمة عن أعماله الأدبية، فهو علامة فارقة في تاريخ الأدب والصحافة وفن القصة، امتاز بأسلوبه الصحفي القائم على المكاشفة والجرأة. وأعتقد أنه ظاهرة أدبية وإبداعية لن تتكرر.



الروائية والكاتبة الصحفية هالة البدري، رئيسة تحرير مجلة «الإذاعة والتليفزيون» المصرية سابقًا، تلقت أدب عبدالقدوس مبكرًا في عمر 12 ربيعًا، وسحرتها لغته الرومانسية، ولكنها بدأت تكتشف عمق أعماله تدريجيًا، تروي: «كل جيلي أحبه وعاش مع رواياته، لكن بمرور الوقت اكتشفت أنه كاتب من العيار الثقيل وليس كاتبًا مسطحًا يكتب عن الحب فقط، وحينما قرأت في سيرته وعلمت أنه نجل روز اليوسف ومحمد عبدالقدوس، وأنه تربى على قيم ومبادئ وفكر مستنير، وتعرفت على المزيد من إبداعاته ومقالاته بدأت تتشكل علاقة قوية مع إنتاجه، وأدرك أهمية مشروعه الأدبي».

وتُشير صاحبة «منتهى» إلى أنه أول من كتب عن مجتمع النوادي كنشاط اجتماعي، وليس كنشاط رياضي، وبالفعل تأثرت به في رواية «السباحة في قمقم» ولكنني تناولت الزاوية التي لم يتناولها، ألا وهي حياة الرياضيين.

هالة البدري: أول من كتب عن مجتمع النوادي كنشاط اجتماعي، وليس كنشاط رياضي

وترى البدري أن سبب تجاهل النقاد له ربما يرجع إلى أنه في الوقت الذي ظهر فيه إحسان كان الاتجاه النقدي له رؤية أكثر تعقيدًا، فتعامل النقاد معه بتعال وعجرفة، بينما أرى أن أعماله التي تحولتْ للسينما تحمل قيمة كبيرة.

وتُضيف صاحبة «امرأة ما»: «وبالنظر إلى ما قدمه للصحافة فقد كان يقوم بحملات صحفية كبيرة أهمها حملة الأسلحة الفاسدة، ولا يمكن نسيان روايته «أقدام حافية فوق البحر» التي وجه فيها رسائل سياسية حادة إلى نظام عبدالناصر.

كان مع الحرية، وتربى في بيت أسرة فنية، لذلك أستشعر أن نشأته في هذا البيت جعلته يحاول أن يجسد، عبر أدبه، المجتمع الذي يحلم به دون مواربة.

كان إحسان عبدالقدوس سابقًا لعصره، وكان أكثر الكتاب مبيعًا، قبل أن تتجلى هذه الظاهرة ويكرس لها مؤخرًا؛ فقد كان أول من تلقف المراهقين، وجلبهم إلى عالم القراءة واقتناء الكتب، ومن عباءته خرجت أجيال من المبدعين والكتاب الصحفيين، ومن كتاب السيناريو، بل إن السيناريست تامر حبيب أعاد في العام الماضي صياغة روايته «لا تطفيء الشمس» وقدمها برؤية جديدة».

الكاتبة الصحفية ناهد حمزة، مدير تحرير صحيفة «الأخبار» تعترف لنا بأنها تعلقت بأدب إحسان عبدالقدوس في الستينيات من القرن الفائت حينما كانت



عائشة أبو النور



هالة البدري



ناهد حمزة



منى عارف

طالبة في كلية البنات الإنجليزية EGC بالشاطبي بالإسكندرية، وكانت تقرأ له رواية «أنف وثلاث عيون» مسلسلة في مجلة «روز اليوسف»، حيث كانت تخرجها ليلًا لتقرأها في حجرة النوم بالمدرسة الداخلية ذات التقاليد التربوية الإنجليزية الصارمة، وتروي: «كنت في ذاك الوقت أقرأ بالفرنسية رواية فرنسواز ساجان الشهيرة «مرحبًا أيتها الأحزان»، وكنت وقتئذ منبهرة بأدب كل منهما، ووجدت في أدب إحسان عبدالقدوس نموذجًا لا يقل قيمة عن أدباء أوروبا، وأنه يقدم إنتاجًا أدبيًا خارج الصندوق له رسالة، وأفكارًا طليعية. ومع مرور الوقت تطورت علاقتي بأدبه.

وحينما عملت في مجال الصحافة لمست جانبًا آخر في شخصيته، وتأكدت أن كتاباته تنم عن كونه ليس مجرد كاتب، بل سياسيًا حصيفًا، وهي سمة لا يتميز بها غيره من الأدباء، وهذا ينم عن أنه رجل ذو فكر عميق جمع بين براعة الأسلوب الأدبي وجرأة السياسي وموهبة الفن الصحفي.

ناهد حمزة: إحسان روائي عابر للأجيال

منى عارف: كتب وكأنه يرى المستقبل

وتعتبر ناهد حمزة أن إحسان عبدالقدوس يُعتبر مؤرخًا للتغيير الاجتماعي في مصر، وتؤكد أن رواية «زوجة أحمد» لو تم تدريسها لطلاب المدارس فستكون كفيلة بتوجيههم وتنوير أفكارهم بأهمية دور كلٍّ من المرأة والرجل، وأراهن على أن نسب الطلاق في بلادنا ستتراجع.

وتضيف: «كان إحسان عبدالقدوس يكتب عن الحرية؛ ولكنها ليست الحرية المطلقة؛ لأن الحرية لها حدود».

وتلفت الكاتبة ناهد حمزة إلى أن هناك كُتَّابًا مرحليين، لكن إحسان روائي عابر للأجيال لا أزال أقرأ له حتى الآن، وألمس شغف شباب الألفية الثالثة بكتاباته ورغبتهم في قراءة أدبه.

أما الروائية السكندرية منى عارف فقد قرأت إحسان عبدالقدوس في مرحلة مبكرة من عمرها، وفي ذلك تقول: «بلا شك هو من أكثر الروائيين تأثيرًا في ملايين القراء، وقد ترك فيّ أثرًا كبيرًا، خاصة فيما يتعلق بالفكر المستنير، ففي كل رواياته كان يتحدث عن المجتمع وتحولاته، وكان يكتب وكأنه يرى المستقبل، فقدم أفكارًا متطورة وغنية لا تزال سارية إلى يومنا هذا».

وتلفت منى عارف إلى أن تحول رواياته إلى أفلام خلق له جمهورًا كبيرًا من



القراء والمشاهدين، وليس صحيحًا أنه كان يكتب من برج عاجي أو عن مجتمع لا وجود له.

وتروي منى أنه كان يذهب كل صيف إلى مصيف العجمي بالإسكندرية، وكان دائم الحديث إلى الناس، والاستماع إلى حكاياتهم وقصصهم العجيبة، وكان يكتب عن الكثير من تلك القصص الواقعية، حتى إن أحد أقربائي روى له قصة عن أسرة يعرفها، ووجد ظلالًا من تلك القصة في إحدى رواياته، فقد كان يستلهم من حياة الناس وقضاياهم إبداعًا ويقدم لهم حلولًا وهو يستشرف المستقبل، بل كان سببًا في نهضة كبيرة جدًا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي.

وحول ما إذا كان تعرض لظلم النقاد، تؤكد صاحبة «روائع الزمن الجميل»: «بالفعل، حاول عدد كبير من النقاد وصم كتاباته بالسطحية، رغم أن جميع رواياته تتميز ببراعة البناء والحبكة، إضافة إلى لغته التي تحمل بصمته».

نهلة أبو العز: هذا الرجل الذي تعمّد العزف منفردًا على أوتار مشاعر المرأة، لم يأخذ حقه من الاهتمام

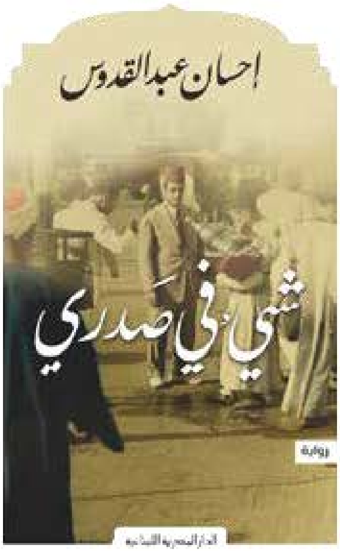
وعن تأثرها بأدب عبدالقدوس، تقول منى عارف: «ألمس أثره في بعض أعمالي عقب انتهائي منها، وأشعر وكأنني خرجت من عباءته وتحررت منها. فقد وجدت أن بطلة روايتي «لعبة الظلال» أشبه ببطلاته، فهي شخصية ثورية تبحث عن حريتها، وتحث طلابها على ذلك».

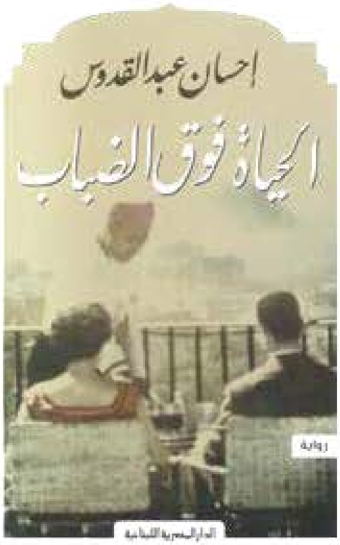
أما القاصة سعاد سليمان فقد تلقت أدب إحسان عبدالقدوس مؤخرًا، تقول: «قرأت أول رواية له منذ 5 سنوات، وبالفعل أثارت إعجابي بشدة، وكانت هي رواية «ثقوب في الثوب الأسود» التي أعتبر أنني محظوظة بقراءتها، فهي تنم عن كونه أديبًا من طراز خاص. تتحدث الرواية عن قضية «الملاتيس» وهو مَنْ يولد لأب أبيض وأم زنجية، ويعيش منبوذًا في المجتمع الإفريقي، وفيها يجعل البطل الملاتيس يكتشف نفسه بمساعدة الطبيب النفسي، ويقرر أن يكون زنجيًا يدافع عن حقوق مجتمعه».

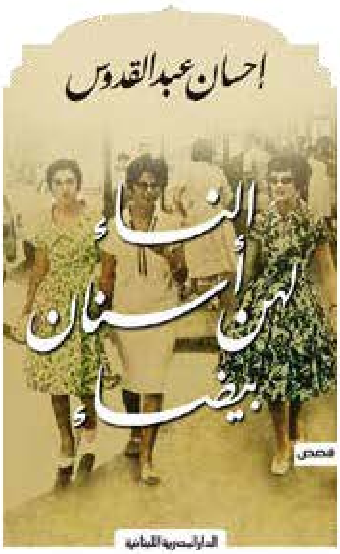
وتضيف: «قرأت عن سيرته الحياتية، وانبهرت حينما علمت أن والدته السيدة روز اليوسف صفعته على وجهه، حينما طلب منها أن تجلس بالمنزل وأن يرأس هو تحرير روز اليوسف، وأتصور أنه لو كان استمر أكثر بعالم الصحافة لكان غيّر الكثير من أحواله».

وتُشير سليمان إلى أن «إحسان عبدالقدوس له عالم خاص، ربما لذلك لم أقرأه من









قبل، فقد كنت أنتمي للطبقات الشعبية الكادحة القادمة من الصعيد حيث نعاني الفقر، لذا ربما كنت أميل لقراءة يوسف إدريس الذي كتب عن عالمي الشعبي فكنت أنقب بين ثنايا رواياته عن حلول لمشكلاتي».

وتفسر سليمان تجاهل النقاد لعبدالقدوس من وجهة نظر مغايرة، ألا وهي أنه ببساطة «الصحفيون حسبوه على الروائيين» وأيضًا «الروائيون حسبوه على الصحافة، لذا تفرق إبداعه بين الكتابة والصحافة» وتُضيف: «إنها فكرة التصنيفات العقيمة التي نعاني منها جميعًا».

وتوضح: «لقد أثرى إحسان عبدالقدوس السينما، بل هو صاحب فضل عليها، واستطاع أن يجعل الأدب مادة للسينما، وخلق العصر الذهبي لها وللكثير من الفنانين الذي جسدوا أدوار البطولة في أعماله»، وتشدد: «ربما علينا أن نعيد اكتشاف موهبة عبدالقدوس أيضًا في كونه كاتب سيناريو عظيمًا يجب أن تتعلم منه أجيال كتاب السيناريو».

أسمهان الفالح: وقع تحت طائلة منظومات زجريّة تعاضدت لتقصي رواياته العاطفيّة

وتقول: «كانت أعماله بمثابة وقود للسينما المصرية وصنعت مجدها، كان سنويًا يقدم للسينما 3 أفلام، ومن بعده لم تكن العلاقة بين الأدب والسينما وطيدة، لقد استطاع إعلاء قيمة الأدب والقراءة والسينما في الآن ذاته. وقدم شريحة جديدة لم تكن الأفلام قد تناولتها، وهي الحياة الاجتماعية والأسرية للطبقة الأرستقراطية».

أما القاصة نهلة أبو العز فتقول: «تشابهنا أنا وهي، حتى شعرتُ أنه يعرفني، «نادية لطفي» بطلة رواية «لا أنام» تخصني أنا، كتبها العبقري إحسان عبدالقدوس ليضع مشاعر الابنة في مكان مختلف، وعندما قرأتها صاحبني الذهول.

كنتُ في السادسة عشرة من عمري أعشق أبي، أعتبره يخصني وحدي، فكيف عرف عبدالقدوس؟ وهل لمح دموعي وهي تصادقني، عندما تجاوزت العشرين، شعرتُ أن أبي تغير، وربما كانت تمر عليه أزمة منتصف العمر».

وتضيف نهلة: «هذا الرجل الذي يتعمد العزف منفردًا على أوتار المشاعر، لم يأخذ حقه.. ففي يناير 1919 كان الميلاد وفي الشهر نفسه 1990 كان الرحيل وبين التاريخين أعوام سبعين قضاها يغوص بقلمه في عوالم بشرية ونفسية وسياسية، قالوا عن كتاباته: «أدب الفراش»، بسطحية تجاوزت حدودها فمن لم يقرأ يومًا



لإحسان فاتته لذة المعرفة والتفاصيل الصغيرة التي قد تكون السبب في تشكيل الحياة».

وتستكمل: «خروج كتابات عبدالقدوس عن القالب المتعارف عليه وقتها كان لعدة اسباب خاصة به شخصيًّا، فهو الفتى الذي بدأ حياته في منزل جده الأزهري، واصطدم باختلاف الثقافة مع والدته رائدة العمل الصحفي «فاطمة اليوسف» وتحمل جيناته هذا الخليط المصري التركي لجذور والده التركية. تركيبة مختلفة حققت خلطة سحرية في كلماته، فمن يكتب «أنا حرة» التي علمتني فنون الكتابة والتمرد من تلك الفتاة التي عشقت الحرية في زمان الكبت وفردت جناحيها لتطير بعيدًا عن عادات وأعراف صنعها البشر ليضيقوا الخناق على المرأة وينحصر دورها في جسد ووعاء لحمل الأبناء».

سعاد سليمان: أدبه كان وقودًا للسينما المصرية

وتضيف أبو العز: «سبعون عامًا وضعنا فيها إحسان عبدالقدوس على خريطة الوجود، نعم هو من جعل للمرأة دورًا آخر في الحياة غير هذا الدور الأزلي الذي نشأنا لنجده.. أتقن الكاتب الكبير إحسان عبدالقدوس رسم معاناة المرأة وتجسيد مشاعرها بشكل أعاد لها إنسانيتها المفقودة...».

لقد كتب أكثر من ستمائة قصة، وقدمت السينما عددًا كبيرًا من قصصه، ويتحدث إحسان عن نفسه ككاتب عن الجنس، فيقول: «لست الكاتب المصري الوحيد الذي كتب عن الجنس، فهناك المازني في قصة «ثلاثة رجال وامرأة»، وتوفيق الحكيم في قصة «الرباط المقدس»، و... و... وكلاهما كتب عن الجنس أوضح مما كتبت».

وتفسر هجوم النقاد عليه بأن «ثورة الناس عليه كانت لأنه كتب عن الجنس بشكل يمنح للمرأة حقها في التحدث عنه ورفضها للمتعارف عليه، هذا النوع من الكتابة ساهم في وضع عبدالقدوس تحت مقصلة النقد الظالم، وأباح للبعض تجاهل نظريته في منح الحرية للمرأة العربية، وانساقت الدولة خلف هذه النظرية الظالمة ليتم تجاهله بتعمد سافر لا يرقى لمكانته الأدبية».

وتقول: «لأننا لا نريد من الأدب سوى تجميل الواقع والهروب منه، رفضنا أن يكون بيننا من يصنع من الأدب مرآة حقيقية للواقع، فنادية لطفي بطلة «لا أنام» تمثل واقعًا فرضته نظريات نفسية عن علاقة الابنة بوالدها وعلاقة الولد بأمه، هي حقائق تختزل صراعات نفسية موجودة بالفعل، ولكننا نرفض من يشهر الحقيقة


سعاد سليمان


نهلة أبوالعز



عزة رشاد



أسمهان الفالح

في وجهنا. بطلات عبدالقدوس في رواياته عن المرأة موجودات بيننا، يتنفسن حالة من الغضب المكتوم من الواقع، ولكننا نهوى هذه الأشكال النمطية التي اعتدنا التعامل معها».

وتشير: «ربما لو كان الرائع الكبير عبدالقدوس على قيد الحياة وقرأ ما يُكتب حاليًا عن كل شيء مصنف تحت بند العيب واللا أخلاقي لشعر بسعادة أنه يومًا فرغ الحياة من قيودها، وساهم في تكوين مزاجي مختلف لكل من يكتب عن النفس البشرية. ضاعت بين دروب الحياة تلك القواعد الصارمة، وتسربت من بين أيدينا عناوين نتمسك بها فقط من أجل الشكل العام».

«ربنا يعلم اللي في القلوب» كلمة على لسان بطل من أبطال «أنا حرة»، تستكمل أبو العز حديثها: «أقولها اليوم لكل من وقف يومًا في وجه طوفان الإبداع الذي يحمل اسم إحسان عبدالقدوس. سلامًا لروحك كما منحتني السلام.. أستاذي الكريم».

عزة رشاد: اكتفى بالكتابة عن المرأة في علاقتها بالرجل، ولم يكتب المرأة ذاتها

أما الكاتبة الروائية عزة رشاد، فترى إحسان عبدالقدوس «الأديب الجريء الذي شرّح المجتمع بمبضع حاد وجارح ليكشف خباياه وعِلاته، الأديب المغاير لأغلب من حوله، ومهما سيكون الثمن، فقد سار وحده وأبدع وحده، رافضًا أن يكون واحدًا من القطيع، أراه أيضًا الأديب المستقل «حَرفيًا»، الذي بنى وجوده ككاتب على علاقته بقارئه لا غير، دون اعتبارات للنقاد، أو للمثقفين، أو للسلطة ورموزها. وكان أدبه يعادل الممنوع الذي أقرؤه تحت اللِحاف بعيدًا عن أعين المراقبين، الممنوع الذي يكشف زيف مجتمعنا، ويقول إن ما يَظهر على السطح ليس سوى قمة جبل الثلج حيث يختفي مستنقع الرياء والمداهنة تحت معطف التقاليد الزائف المهترئ. ومن الناحية الفنية فهو الأديب الذي أصغى مبكرًا لصوت الذات، وقال: «أنا الشر والخير معًا.. أنا إنسان»، «لا أنام كمثال». وهو الذي اجترح أغوار النفس وعقدها في رائعته «شيء في صدري» وغيرها. وبالنسبة للبصمة فقد تركها هو وكتاب جيله: الحكيم، ونجيب، وإدريس.. إلخ، فأوقعوني في غواية الأدب».

أما عن كيفية تعاطيه مع قضايا المرأة، تقول صاحبة «ذاكرة التيه»: «نعم، أعتبر كتاباته ساهمت بدرجة ما في تحرير المرأة -مصرية وعربية- لأنه فتح الباب وفضح المسكوت عنه، خاصة في نقده للرياء الاجتماعي، ولهذا دور تنويري مهم، ورغم



ذلك فإني أعتبره كتب المرأة بعين الرجل «أنف وثلاث عيون»، كتب المرأة فقط في علاقتها بالرجل، ولم يكتب المرأة ذاتها».

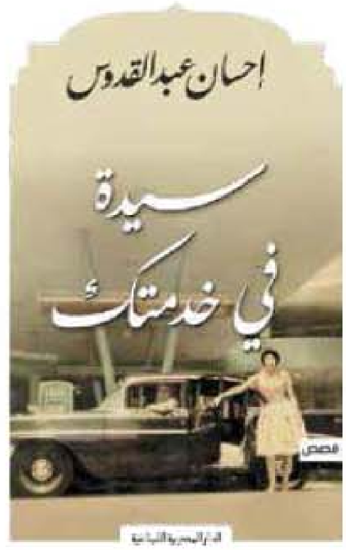
وتؤكد أن «كتاباته الصحفية والسياسية كانت لا تقل أهمية عن أعماله الروائية، حيث رسخ مدرسة صحفية حرة من خلال مجلة «روز اليوسف»، خاصة وأن كتاباته في صحيفة «أخبار اليوم» جعلت توزيعها في عهده يتجاوز المليون نسخة. اعتبره البعض مؤسس الصحافة الاستقصائية لتفجيره قضية الأسلحة الفاسدة، وبالنسبة لي لا أعتبره كصحفي يختلف عنه كأديب، فشجاعته والانحياز للحقيقة والاستعداد لدفع ثمنها سمات أصيلة في شخصيته».

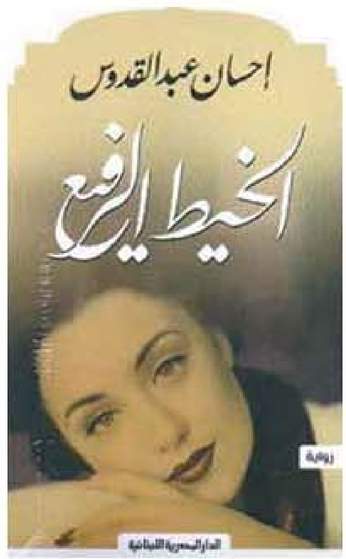
وحول الموقف العدائي لبعض أدباء جيل الستينيات في مصر تجاهه، ترى أن الأيديولوجيا هي السبب بالتأكيد لمحاولة تسيّد نموذج واحد أوحد خرج عليه إحسان، فخسر نقادًا وزمالة كُتاب، فيما ربح الأهم: جمهور القراء الذي يحبه ويُجلُّه حتى الآن.

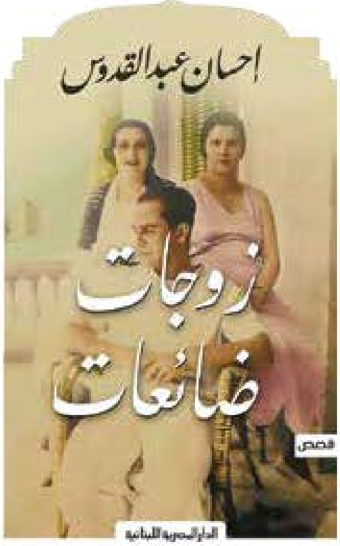
وتقول صاحبة «شجرة اللبخ» عن سبب تعرضه للتجاهل النقدي: «تحديدًا لا أعرف، لكن ربما تكون أدلجة النقد هي السبب، ربما تكون غزارة إنتاجه توحي بالاستسهال وتستفز بعض النقاد. لكن دعينا نراقب ما يحدث الآن: إعادة قراءة وإعادة تقييم تضع إحسان في موقع الصدارة».

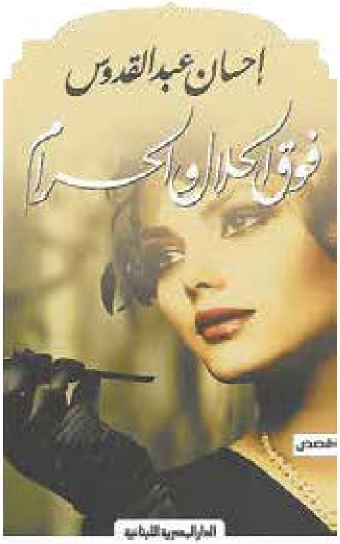
وعن الخطاب السردي ومشرط النقد في كتابات إحسان عبدالقدوس، تقول الأكاديمية التونسية أسمهان الفالح: «يُعتبر إحسان عبدالقدوس من الشّخصيّات التي أثارت جدلًا كبيرًا في الأوساط الأدبيّة، سيّما في فترة السّتينيّات، وحتّى مطلع التّسعينيّات من القرن الفائت، وذلك لاعتبارات شتّى ليس أقلّها تمكّنه في فترة قياسيّة، بفضل ما يمتلكه من موهبة أدبيّة عميقة وما يتّسم به من جرأة في الطّرح، من اكتساب قاعدة جماهيريّة عريضة. ولعلّنا لا نجانب الصّواب إذا اعتبرنا أنّ السّينما كانت صاحبة الأثر الأكبر في شعبيّته، إذ إنّه يتصدّر قائمة الكتّاب المصريّين الذّين تحوّلت أعمالهم إلى السّينما والتّلفاز، وذلك بمعدّل تسعة وأربعين فيلمًا، وخمس مسرحيّات، وتسع مسلسلات إذاعيّة، وعشر مسلسلات تلفزيونيّة، هذا فضلًا عن ترجمة أربعة وستّين عملًا إلى عدّة لغات أجنبيّة (فرنسيّة/ إنجليزيّة/ أوكرانيّة/ صينيّة...) ليكسر أدبه بذلك أسر المحليّة ويعانق العالميّة».

وتضيف: «ما يُحسبُ لعبدالقدوس في تلك الحقبة الزّمنيّة تحويله الرّواية العربيّة إلى «عمل شعبيّ»، باعتباره يتغلغل في صلب النّسيج الاجتماعيّ، ويقدّمه بكلّ تناقضاته دون محاولة تجميل أو تورية قد تفتن المتلقّي بالزّخرف والقشور في حين يغيب عنها اللّب. والأدب الشّعبي بهذه الصّيغة لا يعتمد على الألاعيب البلاغيّة الطّافحة في النصّ، وإنّما يميل بحكم تقاليده إلى لغة سلسة يسيرة مبسّطة









يستخدمها كمجرّد أداة لتوصيل الفكرة».

وتتساءل الفالح: «بيد أنّ الإشكال الذي يطرح نفسه هنا: هل الشّهرة تصلح معيارًا نقديًّا ثابتًا؟ وإن كان الأمر كذلك فلمَ قابل هذه الطّفرة الإبداعيّة عند إحسان عبدالقدوس انحباسٌ في مستوى الخطاب النّقدي الأكاديميّ؟ ولم واجه هذا التّوهج الفكريّ تكلّس في مستوى المنظومة الاجتماعيّة التي تحدّ من سقف الحريّة المتاحة للمبدع، وتسطر خطوطًا حمراء تحكم علاقته بالتّابوهات المقدّسة أو المجتمعيّة الثّلاثة: الدّين/ الجنس/ السّياسة؟».

وتشير: «تتضافر الأسباب لتنأى بأدب عبدالقدوس عن الدّراسة النّقديّة الجادّة، فتطرّقه لمواضيع جريئة لم يُسبق إليها في ظلّ مجتمع محافظ ومنغلق من قبيل: حسيّة مفهوم الحبّ، ازدواجيّة دور الرّجل المحافظ على المرأة والمعتدي عليها، علاقات الحبّ بين مختلفي الدّيانة؛ جعل البعض ومن بينهم عبّاس العقاد يصف أدبه بأنّه «أدب فراش وأدب حسّ، بل ونعته برائد مدرسة الأدب العاري..»، وهي نظرة يشاطره فيها جلّ معاصريه بتعلّة أنّ الأدب العاطفيّ يؤثّر سلبًا في النّاشئة، ويحرّضهم على الرّذيلة، نظرًا لكونه لا يحمل رسالة قيميّة».

وتنتهي الفالح قائلة: «نتبيّن ممّا تقدّم أنّ أدب إحسان عبدالقدوس قد وقع تحت طائلة أربع منظومات زجريّة تعاضدت فيما بينها لتقصي الرّواية العاطفيّة من خانة الأجناس الأدبيّة الجادّة، فبالإضافة إلى السّلطة الاجتماعيّة التي تحاسب الأدب وفق ما تشرّعه الأعراف وما تراه محظورًا، تنشب السّلطة النّقديّة براثنها في جسد المرويّ وتصفه بانعدام الأدبيّة دون أن تتعمّق في استكناه أبعاده، وكلّنا يعلم أنّ النّقد يفتقد شفافيّته إذا ما قُيّمَ الإبداع من منظور أخلاقيّ صِرف وحُكِمَ على باطن النصّ من خلال ظاهره، هذا إلى السّلطة التّعليميّة التي تقصر وظيفة الأدب على التّلقين والتّثقيف، وما دون ذلك لا يُعتدُّ به وإن كان تعرية لواقع مغلّفة بنقد لاذع بهدف الإصلاح».

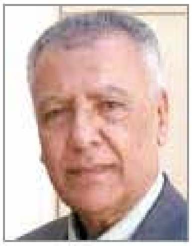
وتضيف: «لا ننسى المنظومة اللغويّة التي تتعامل مع مفهوم البلاغة والفصاحة تعاملًا نظريًّا خارج سياق العمل الرّوائي وتقاليده. فكيف نُحجم عن التّعاطي مع عمل أدبيّ بالاستناد إلى معايير لا أدبيّة، لا فنيّة، لا نقديّة؟ أليس من باب أولى أن نُعمل مشرط النّقد في صلب الخطاب السّرديّ لنشخّص البعد الجماليّ والإبداعيّ فيه؟».

مرت سنوات عديدة على رحيل إحسان عبدالقدوس، لكن رواياته لا تزال مرغوبة من مختلف الأجيال، حتى إن الشبان يبحثون عنها وكأنها صادرة للتو من المطبعة، بل يمكن بمنتهى البساطة النظر إلى موقع القراء الأشهر «جود ريدز» لنجد أن أعماله لا تزال مثار جدل ونقاش بين القراء، لكنها لا تزال تعاني عزوف النقاد.



هو وفن القصة القصيرة

تُمثّل القصة القصيرة عند إحسان عبدالقدوس نقلة نوعية في القصة العربية، قياسًا إلى ما كان يكتبه أبناء جيله، خاصة في مرحلة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، فقد كانت قصصه تُمثّل عالمًا جديدًا مليئًا بالمفارقات والمتناقضات، فقد كانت طبيعة شخصيته، والكاريزما الخاصة بها؛ تتناقض تمامًا مع كتاباته القصصية في ذلك الوقت، وكان يُمثّل بين مجايليه من كتّاب القصة أيقونةً لها مذاقها الخاص، ولها خصوصيتها من ناحية الشكل والمضمون، بسبب تأثره بالمناخ الفني والصحفي الذي نشأ في رحابه، حيث كان والده المهندس محمد عبدالقدوس ممثلًا وكاتبًا مسرحيًا وزجّالًا، ووالدته السيدة فاطمة اليوسف كانت هي الأخرى ممثلة مسرحية شهيرة، وكان يُطلق عليها -في ذلك الوقت- سارة برنار الشرق، وهي التي أنشأت بعد ذلك دار "روز اليوسف" الصحفية. وهما اللذان كان لهما الفضل الأول في مراحل التكوين الأولى له.



شوقي بدر يوسف
الإسكندرية



لقطة نادرة تجمع العمالقة: الحكيم ومحفوظ ويوسف وإحسان



وعلى الرغم من غزارة منجزه الإبداعي في مجال الكتابة القصصية (34) مجموعة قصصية، وعدد آخر من الروايات؛ فقد كانت تتسم جميعها بسمات محددة، ألا وهي الكتابة عن المرأة الباحثة عن الحرية والحب.

وحول القصة القصيرة التي كانت أولى محاولاته مع الإبداع، يقول إحسان عبدالقدوس: "بدأ اهتمامي بالفن القصصي -في الواقع- منذ الصغر، ومنذ تعلمت القراءة في سن السابعة أو الثامنة تقريبًا، كانت هوايتي الوحيدة قراءة القصص خصوصًا -مثل أي صغير- يبدأ قراءة روكامبول وأرسين لوبين" (إحسان عبدالقدوس وشهادة عن تجربته الروائية بمجلة "فصول" عدد يناير/مارس 1982).

نُشرت أولى قصصه القصيرة "الفستان" بمجلة "روز اليوسف" في 16 أكتوبر 1938، وقد بدا من عنوانها أنها ترسم علامة مهمة على الاتجاه الذي كان يسعى إليه، وهو طريق الكتابة عن قضايا المرأة الخاصة والعامة؛ فقد كانت المرأة هي المحور الرئيسي لكتاباته الإبداعية القصصية والروائية، ربما لأن نشأته الخاصة كانت على يد المرأة. ففي سؤال وُجِّه إليه في أحد الحوارات حول المفكرين الذين كان لهم الفضل في توجيه مشوار حياته، أجاب إحسان: "لا أرى أنّ لأحد فضلًا مباشرًا عليّ فيما عدا عمتي، وأمي، وزوجتي، ولكن هناك مئات تأثرت بهم.. وأعتبرهم أساتذة أفدت من كتاباتهم، ومن تاريخهم".

المرأة الباحثة عن الحرية والحب ثيمته الأثيرة

كان إحسان عبدالقدوس غزير الإنتاج، وبخاصة في مجال الكتابة القصصية، فقد صدرت له 34 مجموعة قصصية هي: "صانع الحب" 1948، "بائع الحب" 1949، "النظارة السوداء" 1951، "أين عمري" 1954، "الوسادة الخالية" 1955، "عقلي وقلبي" 1959، "منتهى الحب" 1959، "البنات والصيف" 1960، "شفتاه" 1961، "بئر الحرمان" 1962، "لا.. ليس جسدك" 1963، "بنت السلطان" 1964، "علبة من الصفيح الصدئ" 1967، "سيدة في خدمتك" 1967، "نساء لهن أسنان بيضاء" 1969، "لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص" 1973، "دمي ودموعي وابتسامتي" 1974، "الهزيمة كان اسمها فاطمة" 1975، "الرصاصة التي لا تزال في جيبي" 1975، "العذراء والشعر الأبيض" 1977، "خيوط في مسرح العرائس" 1977، "حتى لا يطير الدخان" 1977، "الراقصة والسياسي" 1978، "آسف لم أعد أستطيع" 1980، "يا ابنتي لا تحيريني معك" 1981، "زوجات ضائعات" 1982، "الوجه الآخر" 1984، "وتاهت بعد العمر الطويل" 1985، "عاشت بين أصابعه" 1985، "أرجوك خذني من هذا الرجل" 1985، "الحياة فوق الضباب" 1985، "الحب في رحاب الله" 1986، "قلبي ليس في جيبي" 1986، "وكر الوطاويط" 1988.


العقاد

وعلى الرغم من هذا الزخم الكبير من الإبداع القصصي؛ إلا أن هناك مفارقة كبيرة كانت تحكم هذا الإبداع، فقد ابتعد النقاد عن عالمه بالقياس إلى ما كان يحدث مع أبناء جيله من كتّاب القصة خلال تلك الفترة، بينما -على الجانب الآخر- كانت أعماله تلقى صدى كبيرًا لدى القراء من جميع الأعمار، وكانت الصحافة والعلاقات المباشرة بكبار الكتّاب والسياسيين ونجوم المجتمع هي المنبع الذي أتاح له تصوير الجوانب الخفية في الحياة الاجتماعية في قصصه.

والذين خاصموا إحسان في فترة توهجه الإبداعي فئتان؛ فئة كانت تدعي أن كتابات إحسان كانت على أساس (أيديولوجي)، وكان تحليل هذه الفئة يستند إلى أنه يكتب أدبًا برجوازيًّا لا يستحق النقد.

ولعل وصف العقاد لأدبه بأنه "أدب فراش" وأدب جنس كان يتردد صداه في آذان النقاد، وهو الذي أدى إلى ابتعاد بعضهم عن تناول أعماله بالنقد والتحليل لفترة من الزمن.

خلال تلك الفترة كانت هناك أقلام ترى في أدب إحسان لونًا لا بد من وجوده في الساحة الأدبية إلى جانب غيره من الكتابات، كما هو موجود على الساحة العالمية، وبخاصة عند: أوسكار وايلد، وفرانسواز ساجان، وبلزاك، وألبرتو مورافيا، وغيرهم من الكتّاب الذين تمتلئ بهم الساحة العالمية، ويكتبون

هذا اللون من الإبداع القصصي.

وقد تحالف النقد الأيديولوجي والأخلاقي في تجاهل أدب إحسان. وعلى الرغم من ذلك استحوذت كتاباته على قطاعات عريضة من القراء، وتهافت عليها في سنوات الخمسينيات والستينيات أجيال مختلفة من القراء، على الرغم من أنه لم ينلْ حظه من النقد مثلما ناله كثير من مجايليه من أمثال: نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، ويحيى حقي، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبدالحليم عبدالله.

ورغم ذلك تصدى النقد الجاد لإبداع إحسان عبدالقدوس، من خلال كتابات: يحيى حقي، محمد مندور، لويس عوض، محمود أمين العالم، أحمد رشدي صالح، رجاء النقاش، فؤاد دوارة، أمينة السعيد، عباس خضر، أنيس منصور، وهذه عشرة أسماء نكتفي بها لرصد أهم التيارات التي تناولت أدب إحسان من زوايا مختلفة، وهي لا تنفي المواقف الأيديولوجية والأخلاقية للنقد الذي تجاهل أعماله، ولكنها تؤكد أن النقد لم يكن غائبًا، وأنه في مجموعه لم يتعمد الإساءة إلى إحسان، وإنما هناك صفوة من خيرة النقاد تصدوا بشجاعة لأدبه، وهي شجاعة في مواجهة المجتمع، وفي مواجهة الكاتب معًا" (نقاد إحسان عبدالقدوس، د . غالي شكري، مجلة العربي، العدد 479، يونيو 1990 ص 46).

وقد كان إحسان من الكتاب الذين صقلتهم التجارب الخاصة والعامة، واكتسب من الصحافة ومن الحياة السياسية والأدبية خبرات كثيرة، وكانت له على الأدب والصحافة أفضال جمة. فهو أول من نادى بإنشاء نادٍ للقصة في مصر، هذا النادي العريق الذي لا يزال قائمًا حتى الآن في شارع قصر العيني، كما كان له الفضل في صدور سلسلة "الكتاب الذهبي" و"الكتاب الفضي"، ونشر الكثير من الأعمال الأدبية لجيله من مبدعي السرد في مصر حينما تولى رئاسة مؤسسة "روز اليوسف"، ناهيك عن هذا الزخم الكبير من المجموعات القصصية والروائية التي كان لها صدى كبير في نفوس قرائها، ولعل أهم ما كان يعتمد عليه إحسان من أساليب في جذب انتباه القارئ إلى أعماله القصصية، قدرته على تصوير خلجات النفس البشرية بصورة مقنعة إلى الدرجة التي تجعل القارئ ينفعل بأحاسيس الشخصية ذاتها. كما كانت له -في الوقت نفسه- كاريزما خاصة به، من ناحية



محمد عبدالحليم عبدالله

الشكل، تجعل كل من يعمل معه أو يحتك به، يشعر أنه أمام كاتب وإنسان ذي قيمة كبيرة من الناحية الموضوعية والإنسانية، كما كانت علاقاته بزملائه الأدباء تتسم بالصداقة الحميمية والمحبة، وقد كتب عنه نجيب محفوظ بعد رحيله قائلًا: "منذ التحاقي بالمدرسة الثانوية بدأ الطفل إحسان يظهر في الشارع، ويتقدم إلى الصبا دون أن تنشأ أية علاقة بيني وبينه، بسبب فارق السن (8 سنوات)، ثم انتقلت أسرته إلى العباسية الشرقية ومضى يغيب عن عيني حتى طالعت اسمه في "روز اليوسف" (أو ربما في مجلة أخرى قبلها) كصحفي. وفرحت بابن شارعنا الذي سيجمعنا القلم معًا، كما جمعنا الطريق.

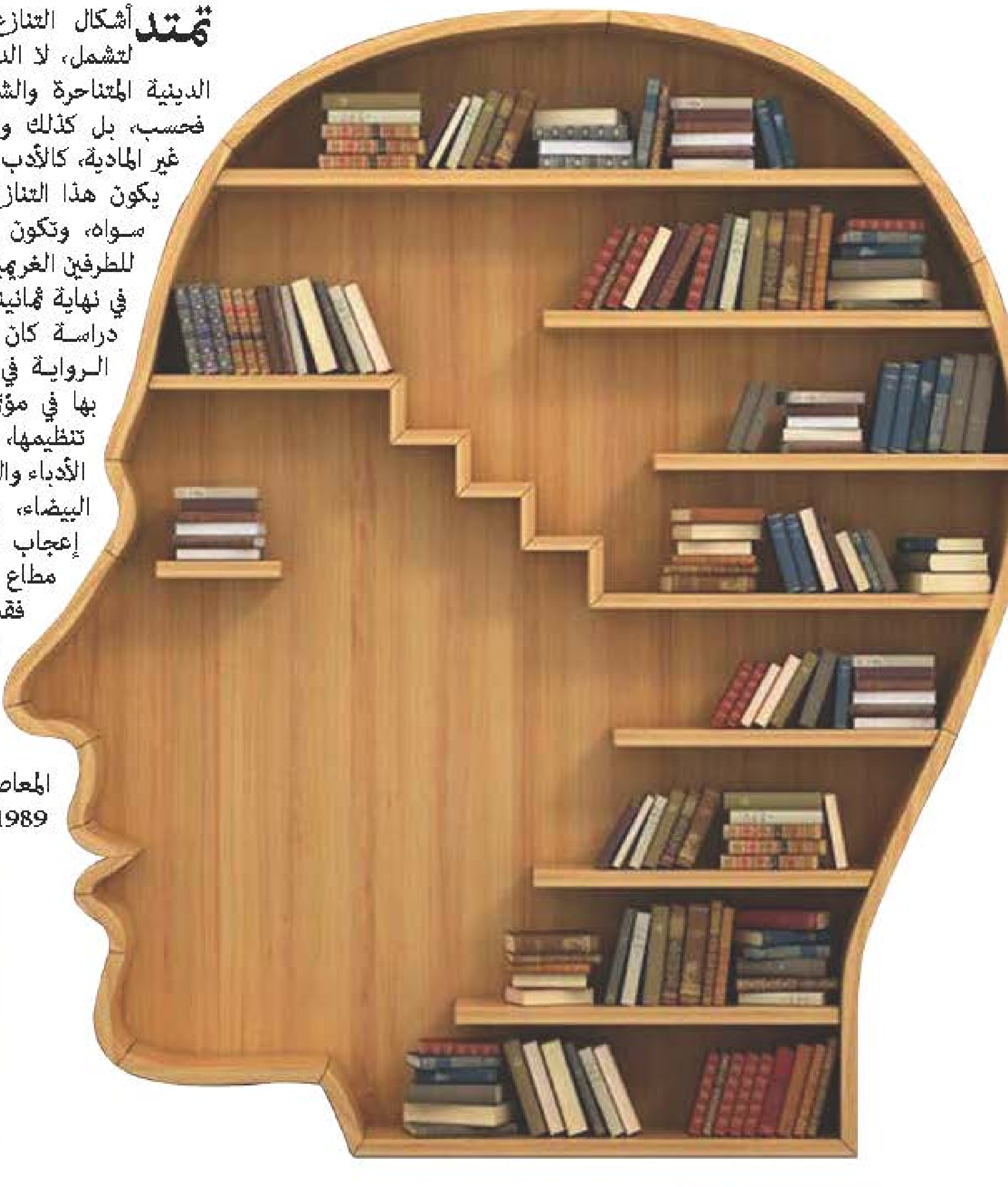
حصل إحسان عبدالقدوس على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من الرئيس جمال عبدالناصر، ووسام الجمهورية من الدرجة الأولى عام 1990، وعلى الجائزة الأولى عن روايته "دمي ودموعي وابتسامتي" عام 1973، وجائزة أحسن قصة فيلم عن روايته "الرصاصة لا تزال في جيبي".

«الفستان» أولى قصصه المنشورة

وقد اتسمت كتابته بالجرأة الشديدة في التعبير عن المجتمع، فكان في "صانع الحب" و"بائع الحب" يكتب عن الشباب أثناء دراسته في أوروبا. وفي "أنا حرة" يكتب عن الفتاة المصرية التي تبحث عن الحرية في الحب، أو عن الحب في الحرية. وفي "لا أنام" صوّر قصة فتاة تتحمل مسؤولية أبيها وتحاول إنقاذه من الانحراف. وفي "شيء في صدري" قصة طويلة عن الصراع الدائر بين الرأسمالية القديمة والطبقة العاملة المتوسطة في مصر. وفي "بئر الحرمان" اعتمد على التحليل النفسي للمرأة. و"لا شيء يهم" قصة تدور حول ثلاث شخصيات: الانتهازي، وغير المنتمي، والثوري.

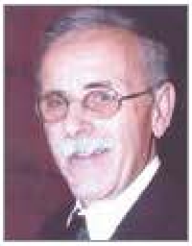
لقد مثلت قصص إحسان عبدالقدوس طفرة كبيرة في تحليل ما يدور في دهاليز المجتمع، وفي كواليس الحياة عند الشباب والفتيات في فترة من فترات التحولات التي طالت المجتمع والناس.

عن حصان الرواية ومحراث النقد

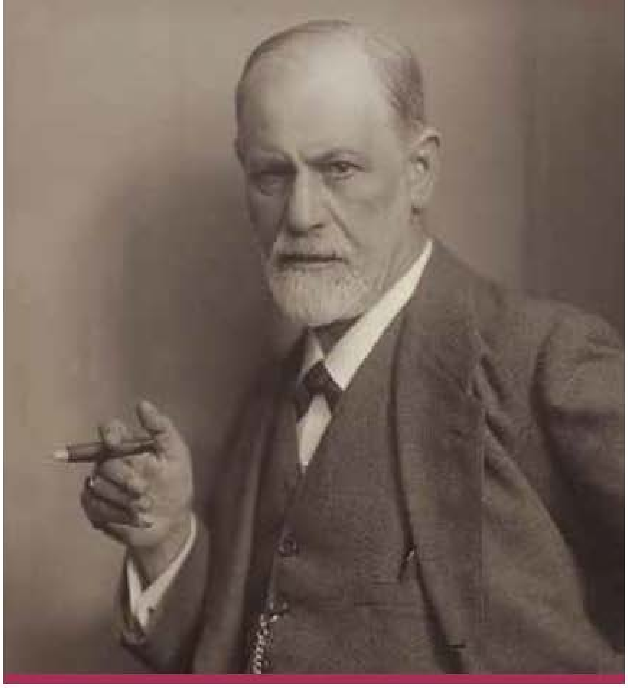


تمتد أشكال التنازع بين الإخوة الأعداء لتشمل، لا الدول المتصارعة والطوائف الدينية المتناحرة والشركات التجارية المتنافسة فحسب، بل كذلك وبخاصة الشؤون المعنوية غير المادية، كالأدب والفكر والفن، هنا حيث يكون هذا التنازع أحيانًا أشد ضراوة من سواه، وتكون آثاره كذلك أكثر إساءة للطرفين الغريمين معًا.

في نهاية ثمانينيات القرن الماضي، كتبتُ دراسة كان عنوانها هو «حين تفكر الرواية في الروائي»، وقد شاركت بها في مؤتمر أو ندوة أشرف على تنظيمها، حسب الظن الآن، اتحاد الأدباء والكتّاب العرب، إما في الدار البيضاء، وإما في الرباط. ولكثرة إعجاب المفكر السوري المرحوم مطاع صفدي بهذه الدراسة، فقد استولى على مخطوطتها استيلاء، مقابل مائتي دولار مدفوعتين فورًا ونقدًا، لينشرها في مجلته «الفكر العربي المعاصر»، ضمن العدد 66-67، 1989م.



رشيد بنحدو
المغرب



سيجموند فرويد



مطاع صفدي

والحق أن هذه الدراسة عُدّتْ في وقتها رائدة، وهو ما ستؤكده لي أصداءُ تلقّيها من لدن روائيين ونقاد كثر هنا وهناك، الأمر الذي دغدغ في شخصي المتواضع غريزة النرجسية. وهذا اعتراف أظن ألّا عيب، بل ولا صلف ولا مكابرة، في الجهر به؛ إذ لا يجب في رأيي أن يقمع المرء ذاته، حارمًا إياها من حق مشروع في الإعجاب بالنفس يكون سببهما (أعني القمع والحرمان) هو الغلوّ في نكران هذه الذات.

ما علينا! يكمن وجه الريادة في هذه الدراسة في كونها سلطت الضوء، لأول مرة في المغرب على الأقل، على تقنية عجيبة في السرد الروائي تداولتها الحداثة النصية في الغرب، لا سيما منه فرنسا، منذ الستينيات الفارطة. أشير هنا طبعًا إلى موجة «الرواية الجديدة». وتقوم هذه التقنية إجمالًا على ازدواج السرد الروائي بتأمل السارد في سرده داخل نص الرواية. وتُعرف في النقد الفرنسي بـ«la mise en abyme»، وفي النقد الأنجلوسكسوني بـ«the meta-fiction»، وهما المصطلحان اللذان شاعت ترجمتهما إلى العربية، هنا وهناك، بمصطلح «التقعير» بناء على اقتراح مني مُسند بتقصّ مفهوميّ. وتتسم هذه التقنية بنسبة من التعقد عالية، لأن التحدي المفترض فيها هو أن يكون الروائي على بيّنة تامة من حيثيات ذلك الازدواج وشروطه وغاياته.

أما عن أصداء تلقّي دراستي المشار إليها، فقد تراوحت بين اعتماد عدد من النقاد عليها في معرض التنبيه إلى أهمية أسلوب التقعير، وذلك لما يوفره من إمكانيات تجاوز رتابة السرد التقليدي وفتح فن الرواية على مغامرة البحث والتجريب، من جانب، وبين استلهام بعض الروائيين له في نصوصهم، من جانب آخر. إلا أن بعض هؤلاء الروائيين، إذا كان قد أتقن تدبير هذا الأسلوب بنسب إتقان متفاوتة؛ فإن بعضهم الآخر قد أساء تدبيره. وهذه الفئة الأخيرة هي التي ستستأثر باهتمامي.

بالفعل، عدا استثناءات قليلة، سعى بعض كتّاب الروايات عندنا إلى تجريب تقنية التقعير بغير قليل من التهور والرعونة. أعني دون معرفة قوية برهاناتها الجمالية أولًا، وباشتراطاتها الإجرائية ثانيًا، بل وحتى دون دراية سطحية بمفهوم «التجريب» نفسه في فن الرواية وفي سواه من الفنون الجميلة ثالثًا. ولكي لا يتهمني أحد برمي الأحكام على عواهنها، سأنتقل الآن إلى توضيح مظاهر التقصير الثلاثة هذه بما يجب من إيجاز.

إن ما يتعين توكيده من غير تردد هو أن أغلب من وضعوا هذه التقنية الحكائية موضع تجريب في نصوصهم ينقصهم الوعي النظري العميق بالغاية الاستراتيجية المراهن عليها فيها، ألا وهي تعبئة مفهوم «الانعكاس» التقليدي بمدلول آخر جديد ذي طبيعة جمالية. فإذا كان هذا المدلول يتفق مع الأيديولوجيا الواقعية على أن الفن الروائي هو فعلًا مرآة عاكسة؛ فإنه يختلف معها في كون هذه المرآة لا تعكس -فقط- الواقع المباشر، أي تراجيديا البشر، بل تعكس -كذلك- واقعًا منحرفًا هو كوميديا الإبداع، بحيث يحل -أيضًا- التشخيص الذاتي لسيرورة انكتاب النص الروائي محل تشخيصه الموضوعي لأحوال البشر وحده.

كما أن تجريب معظم الروائيين المعنيين لهذه التقنية لا يخلو من ترميق. لقد أشرت قبل حين إلى أنها تقنية في منتهى التعقد، الأمر الذي يتطلب أن يكون الروائي ذا كفاية تقديرية وأدائية رفيعة تخوله معرفة لماذا وكيف ومتى وأين يجعل نص الرواية ينكفئ إلى ذاته منشطرًا إلى جزأين أمام تلك المرآة (وهي مرآة نصية، إذن مرآة وهمية) لكي ينتج خطابًا ميتاحكائيًّا يوازي بل ويوالج الخطاب الحكائي الاعتيادي في كل رواية. والحال أن هذه الكفاية المزدوجة تخذلهم.

فهذا روائي يقحم في نصه، كيفما اتفق، ما يتوهم أنه عصارة تأملاته في فن الرواية من غير أدنى تناسب مع الاقتصاد العام للنص،

ولا أدنى استجابة لضرورة واقعية معينة.

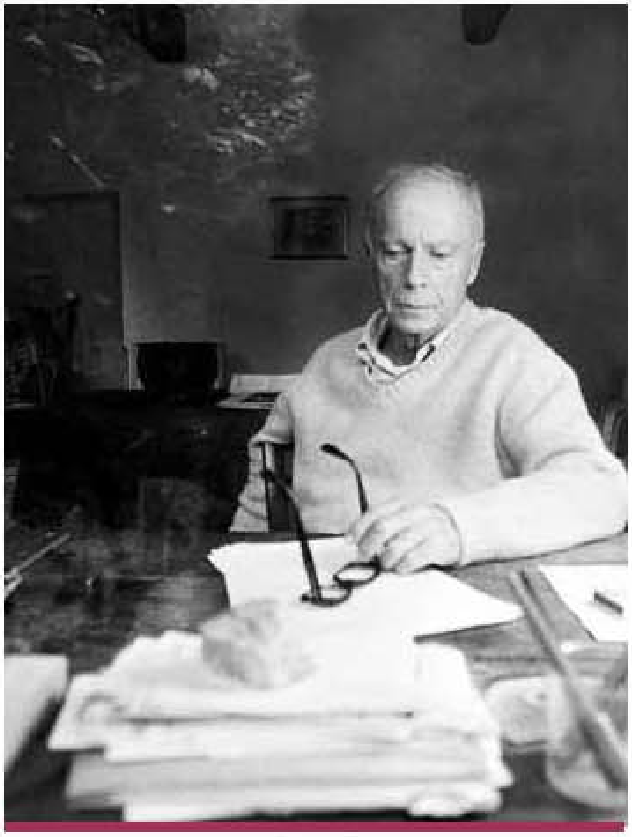
وهذا آخر لا يتورع عن افتعال حوارات مملة بينه (ساردًا) وبين قارئ مسرود له يشاوره في أمور نظرية ومجردة لا تمت لمنطق الحبكة الروائية بأية صلة ولو واهية.

وهذا ثالث يدس في روايته مقتبسات من أبحاث في النقد والتنظير للجنس الروائي، حينًا منسوبة إلى أصحابها وأحايين أخرى منتحلة، من غير أن يحتملها جسد الرواية، متوهمًا أن هذا يكسبها سلطة معرفية ما، أو يمنحها أثرًا جماليًا ما، وهلمّ سفسفة.

كل هذا وذاك يجترحونه بزعم التجريب! لكن ما يجاوز الحد حقيقة، وهذه هي الطامة الكبرى كما يُقال، هو أن فهمهم لمطلب التجريب هذا ينطوي على مفارقة صارخة، حتى لا أقول على سفسطة مدّوية، وهي أن روائيينا المعنيين، حين وقعوا على تقنية التقعير هذه، أو هي التي وقعت عليهم، اعتقدوا أنهم اكتشفوا سرّ تحصيل الحداثة الحقة، فواظبوا -بإخلاص وتفانٍ نادرين- على توظيفها هي دائمًا نفسها -يا للفضيحة!- في كافة نصوصهم، الواحد تلو الآخر، إلى درجة أنني شخصيًا أكون، حتى قبل الشروع في قراءة آخر رواياتهم موقنًا تمام اليقين بأنهم سيترعونها بـ«قال السارد» و«اعترض عليه المسرود له» وقاطعه «سارد فوق العادة» ليتدخل بينهما «السارد الذي هو غير المؤلف الحقيقي» الذي سرعان ما «رد عليه المسرود له الذي هو القارئ الفعلي»، وهلمّ تلفيقًا! يتم هذا بأسلوب تقريري باهت لا يغري بتاتًا بمواصلة القراءة. في حين أن التجريب الحقيقي، في الأدب وفي باقي الفنون الجميلة، هو مغامرة لا ترسو على أقرب ضفة، لأنها مشرعة على ما لا ينتهي وما لا يُرى، وهذه فتنتها. فلا معنى إطلاقًا لمثابرة الروائي في جميع نصوصه على نفس الشكل أو نفس الأسلوب إلا إذا كان هذا المعنى هو استعجاله نضوب موهبته وعقم قريحته.

ترى هل كانت أكاديمية استكهولم المحافظة الجليلة ستكافئ في 1985 أحد أعتى الروائيين الجدد تجريبًا ومغامرة، وهو كلود سيمون، لو بقي يوظف في جميع نصوصه نفس التقنية في السرد والوصف والتحبيك الدرامي؟ لا أظن هذا. تصوروا معي روائيًا يُعرف بترداده الراسخ المكين لخاصية فنية، تلازمه بل وتحاصره مدى الحياة، وكأنها «ماركة» تجارية يختص بها مسجلة في المرصد الدولي للملكية الفكرية والفنية، هي التي تميزه عن باقي الروائيين في سوق الخيرات الرمزية.

نعم لإدمان التجريب، لكن شريطة أن يبادر بعض كتّاب الروايات عندنا إلى البحث المستمر، المضني والممتع، عن أشكال وتقنيات جديدة غير تلك التي استهلكوا ألقها الجمالي واستنفدوا أثرها التعبيري، ومنها تقنية التقعير بالذات. إن هذا الإدمان هو ما اتخذه كُتّاب الرواية الجديدة في فرنسا مبدأ حرصوا على الالتزام به بكل قدسية لأنه وحده الكفيل بوقايتهم من الوقوع في الفسولة



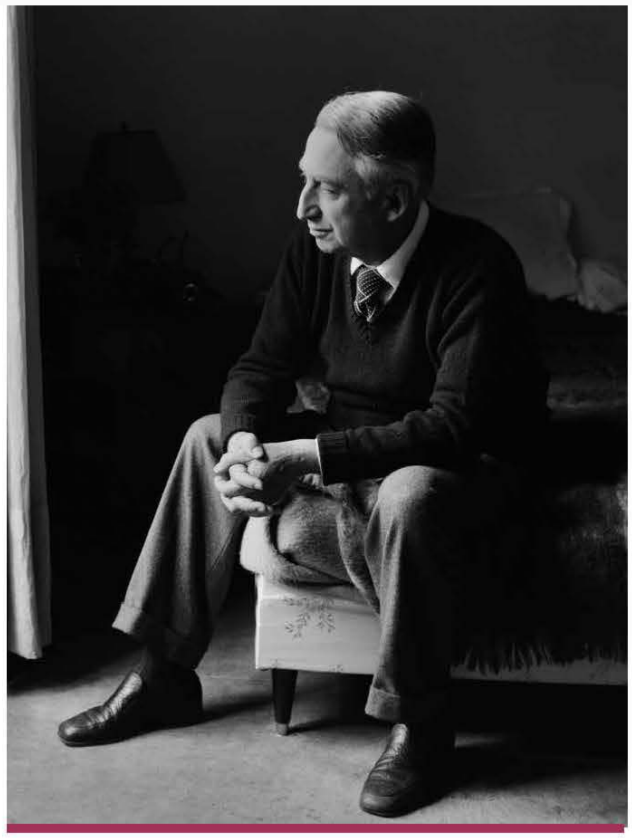
كلود سيمون

والتكرار ومن ثم الجمود.

حين تحدثت في البداية عن «كوميديا الإبداع»، كنت أشير إلى المتعة الفنية القوية التي كانت وما تزال تغمرني وأنا أقرأ بعض نصوص هؤلاء الكتّاب، حيث كنت أتسلى وأضحك بمعاينة كيفية تدبيرهم المعجبة لتقنية التقعير مثلًا ولسواها كذلك، مثلما كنت أشير إلى نفس المتعة التي لا شك عندي في أنهم كانوا يحسون بها وهم عاكفون على تنفيذها في رواية أو روايتين، وليس أكثر، قبل أن يسارعوا إلى هجرانها، استكشافًا لتقنيات أخرى جديدة. فهذا مثلًا روائي، بعد أن تنكر بقناع السارد، تقطع عليه حبل السرد الأفقي شخصيةُ ساردٍ له ملغزةٌ، في هيئة يتناوب فيها الناقدُ الأدبي ومدير قلم الرقابة، تحاول جاهدة أن تنتزع من السارد اعترافاتٍ تكشف عن هوية المعادل الموضوعي الموجود في الواقع للمرأة الموجودة في الرواية، تلك التي أبدع في وصف مفاتنها وصفًا بورنوغرافيًا يُلهب الغرائز، بينما هو يتلذذ بالسخرية منه (أي المسرود له) بسبب عدم تمييزه عالم الرواية عن عالم الواقع.

وهذا روائي آخر يُنيب عنه ساردًا ماكرًا، متأثرًا حتى النخاع بالرؤية الهيدونية للعالم، يجادل أسقفًا متزمتًا حول وظيفة الأدب والفن في إثارة الإحساس باللذة، وذلك في مرتجلة كوميدية، مبثوثة بمهارة رائقة في تضاعيف نص الرواية، يؤدي أدوارها، إضافة إليهما، كل من زينون وأوريبيدس اليونانيين وسيجموند فرويد ورولان بارث المعاصرين، الذين يؤكدون ويمتدحون الوقع الإمتاعي التعويضي للآثار الأدبية والفنية الخالدة.

وهذا ثالث يتخيل إحدى شخصياته تعلن عليه العصيان بعد أن أيقنت تطورات الحبكة الروائية بأنه سيميتها في النهاية، حيث



رولان بارث

فرضت عليه أن يعدل مجريات الأحداث المحكية لتنقذ حياتها، على خلفية تجاذبات مضحكة بينهما في النقاش تناولت حدود سلطة المؤلف على شخصياته وأفعالها وانفعالاتها وكذا مصير النص الروائي حين يرتهن بالصدفة وسخرية القدر.

يقع هذا وذاك بمنتهى العفوية والسلاسة، ضمن لعبة مرآوية تقعيرية في غاية الإتقان، يتشظى فيها نص كل رواية إلى خطابين متواشجين غير متنافرين، أحدهما تخييلي يتولى سرد الأحداث، والآخر ميتاتخييلي يتخذ هذا الخطاب موضوعًا للتفكر والتقييم وأحيانًا التنظير، بوسائط بلاغية ليس أقلها السخرية واللهوانية والغروطيكس والباروديا التي تشيع في جنبات النصوص إحساسًا بخليط من المرح والعبث.

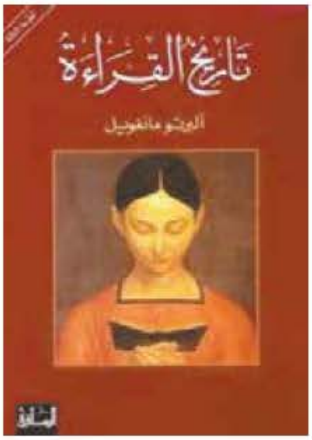
لكن ما يجب التنويه إليه -في هذا الصدد- هو أن روائيي الموجة الجديدة في فرنسا لم يبلغ بهم الانبهار بهذه اللعبة التقعيرية حدّ أن ينذروا أنفسهم لتجريبها في ذخيرتهم النصية برمّتها، كما هو واقع حال بعض روائيينا، وإنما اعتدلوا في هذا كثيرًا حتى لا يقعوا في زلل الاعتياد عليها لتصبح دمغة فنية دالة عليهم، حيث سرعان ما ارتاد كل واحد منهم آفاقًا تجريبية أخرى مختلفة.

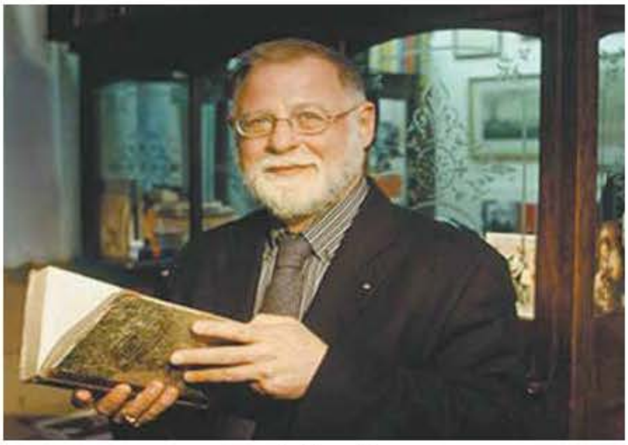
يقودني هذا التنويه قيادة طبيعية إلى تنويه آخر يتصل بنمط خاص من العلاقة الجدلية، الطريفة الوثقى، الموجودة بين التجريب في الرواية والتجريب في النقد، وهي علاقة في غاية الدقة لا يتم الانتباه إليها. ففي رأيي أن النقاد، حين يكتشفون في نص روائي ما خاصية فنية معينة، شكلية أو أسلوبية، وحين يصنفون كاتبه تبعًا لهذا في خانة تعريفية نهائية دالة عليه؛ فإن هذا يجب أن يغريه (أي الكاتب) بل وأن يستحثه دون تأخر إلى تجريب تقنيات شكلية وأسلوبية أخرى مختلفة في نصوصه اللاحقة، لأنه لا معنى لأن يظل طيلة حياته معلّبًا داخل نفس الخانة الخانقة. وفي المقابل، فإن النقاد، بعد أن يتم هذا، سيغريهم -بدورهم- أن يجربوا أدوات تحليلية وتأويلية أخرى مختلفة -كذلك- تكون قادرة على استكشاف الآثار الجمالية لتلك التقنيات الجديدة في هذه النصوص اللاحقة، لأنه لا معنى لأن يظل الناقد وفيًّا لنفس المنهج النقدي يطبقه أبد الآبدين في كل النصوص، السابقة واللاحقة.

هي -إذن- العلاقة النوعية الجديدة التي يجدر، بل ويجب في نظري، أن تنعقد بين النقد والإبداع: فكل منهما يرتهن بالآخر. أليس وجودُ كلٍّ منهما نفسه متوقفًا على وجود الآخر؟ لهذا، فإدمان التجريب وتغيير المواقع وتنويع الآليات هو مطلب لازم وكافٍ بالنسبة لكاتب الرواية ولكاتب النقد على حد سواء. وفي ضوء هذا التصور الدينامي التفاعلي الجديد للعلاقة بين الإبداع والنقد، يكون من العبث والضلالة أن يواظب الروائي على تجريب تقنية التقعير مثلًا في جميع نصوصه بعد أن يكون النقاد قد كشفوا عن آثارها الفنية والدلالية. وفي المقابل، لا يعقل أن يداوم الناقد في كافة مقارباته على تطبيق نفس المنهج على روايات يكون مؤلفها قد جرّب فيها تقنيات حكائية أخرى تختلف عن تقنية التقعير.

ألا تكون النتيجة الحتمية والطبيعية لهذا الإبدال النوعي هي إنهاء سوء التفاهم، ذاك الذي يجثم منذ الأزل على العلاقة بين الإبداع والنقد، حول أيّهما يسبق الآخر في الوجود؟ لست مبشرًا يفتي في هذه المسألة، ولكن يبدو لي أن هذا التصور الجديد كفيل بتوفير شروط المصالحة بين أخوين يناصب أحدهما الآخر الجفاء، لا بل العداء، شريطة ألّا تكون مصالحة هدنةٍ مؤقتةٍ يتهادى معها الروائي والناقد صلحًا ظرفيًّا يرتب فيه كل واحد خططه ومواقعه وأعتدته ليستعيد توازن قواه. فالغاية هي أن تكون المصالحة معرفية استراتيجية لا توجب ائتلافًا ولا تمنع اختلافًا؛ وإنما تضع حدًّا لنزيف سوء التفاهم بينهما، مصالحة تتمخض عما يحلو لي أن أسميه «سيرورة تناتجية» يكون فيها نص كل منهما نتاجًا مباشرًا لنص الآخر. ومن هذه السيرورة، التي لا يتحكم فيها سوى قانون التجريب المشترك بينهما، يتبلور وضع اعتباري جديد لا يمكن فيه لكل من الناقد والمبدع أن يدّعي لنفسه أسبقية ما في الوجود المادي، ولا امتيازًا ما في القيمة الوظيفية، ولا حظوة ما في الإسطبل الأدبي، لأنه وضع دائري الاتجاه، تكون فيه نقطة الابتداء هي نفسها نقطة الانتهاء.

أفبعد هذا يجوز -إذن- الاستمرار في تلك اللجاجة البيزنطية الأزلية التي تقيم العلاقة بينهما بمنطق الأخوين العدوّين، أو بمنطق الضحية والجلاد، أو بمنطق العبد والسيد، أو بمنطق الحصان والمحراث؟





ألبرتو مانغويل

القراءة العالِمة



نبيل سليمان
اللاذقية

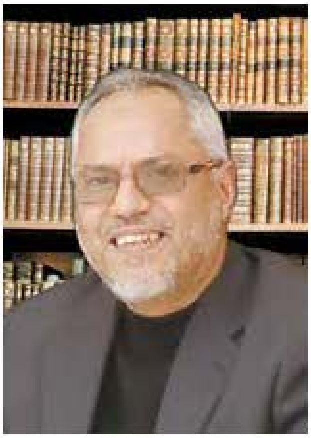
في الدرجة الدنيا من القراءة يأتي ما يسمّى «فك الحرف» أي محو الأمية، وفي الدرجة العليا يأتي ما أسميه «القراءة العالمة» وهي التي تتعلق بالآداب والعلوم الإنسانية، ويلتقي في رحابها القارئ العادي والناقد. ومن أحدث الأبحاث فيها كتاب «القراءة والقارئ» لفيليب ديفيس (بريطانيا)، والذي ينظر إلى القراءة كضرب من ضروب الترحال بين العصور والأمصار والأذهان، وهذا ما أعنيه بالقراءة العالمة، بين بوعلي ياسين وحبيب مونسي.

لقد تواتر وتعمق القول في القراءة بالتوازي مع اطّراد القول بالنقد كقراءة، وبالضبط: كقراءة عالمة. ولعل الإشارة هنا تكفي إلى ما زودنا به ألبرتو مانجويل حول القراءة، وبخاصة كتابه «تاريخ القراءة». عربيًّا، أشير إلى الكتاب الجماعي الذي ضمّ تجارب عبدالله الغذامي، وسعد البازعي، وأميمة الخميس، وعثمان الصيني، وعبدالفتاح بومدين، وغيرهم في القراءة. كما أشير إلى مستوى آخر من القراءة فيما قدم طيب تيزيني حول أعمال محمد عابد الجابري تحت عنوان «من الاستشراق الغربي إلى الاستشراق المغربي: بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها». ولأن مساهَمَتَيْ بوعلي ياسين (سوريا) وحبيب مونّسي (الجزائر) في كل ما يتصل بالقراءة العالمة، بالغتي الأهمية -في حدود متابعاتي- فقد أفردت لهما هذا المقام:

١- أهل القلم:

بعد رحيل المفكر الكبير بوعلي ياسين (1942-2000)، صدر آخر كتاب له «أهل القلم وما يسطرون – 2001». وهو الكتاب الذي لم يفسح المرض لصاحبه أن ينجز فصليه الأخيرين التاسع والعاشر. أما الفصول التي أوقفها على (القراءة) فهي الفصول الثلاثة الأولى. وقد ابتدأ أولها وثالثها بتعريف الكتابة كمفتاح للقول في القراءة، فَتَعَنْوَنَ الأول بالتعريف: «الكتابة حديث إلى القارئ»، بينما نصّ




حبيب المونسي

الفصل الثالث في مبتدئه على أن الكتابة حديث لاحق لحوار سابق وغير مباشر وصامت بين القارئ والكاتب.

يشترط بوعلي ياسين لكي يصح حديث الكتابة: وجود القارئ، وأن يفهم القارئ ما يقال، وأن يهتم بما يقال، وأن يعنيه. وحول شرط وجود القارئ، يخوض في (الأمية الثقافية) التي تلي الأمية الأبجدية: أمية القراءة والكتابة. وفي رصده لتجليات الأمية الثقافية يسوق الكثير، ومنه أن أغلب الطلاب لا يقرؤون كتابًا ولا جريدة بعد أن يغادروا المدرسة أو الجامعة. ومن أسف أن ذلك قد تضاعف أضعافًا في أغلب البلاد العربية، عما كان عليه عندما كتب بوعلي ياسين كتابه، وفيه أن من الخطأ أن يقال إن التلفزيون قد سرق القراء من الكاتب، فالوسيلة الجديدة تعزز قراء -ومشاهدي أو مستهلكي- الوسيلة القديمة. وأحسب أن هذا الرأي يزداد صوابًا بعدما فشت وسائل التواصل الاجتماعي، على العكس مما يجزم به كثيرون. ولطالما رددت أن ما يقال عن سرقة الكتاب الإلكتروني لقراء الكتاب الورقي، غير صحيح، على الأقل في الفضاء العربي، وليته كان صحيحًا، ذلك أن لتراجع القراءة أسبابًا أخرى، اجتماعية واقتصادية وسياسية. وقد عدد بوعلي ياسين من ذلك، مما علّل به الأمية الثقافية: ضعف عادة القراءة أولًا، وقلة تشجيع النظام التعليمي للقراءة غير الوظيفية ثانيًا، واعتماد (الشهادة) في النظام الوظيفي والتشغيلي، بدلًا من اعتماد (الإنجاز) ثالثًا، والاتجاه (التسلوي) لسياسة الدولة الإعلامية والثقافية رابعًا.


طيب تيزيني

أما الآن، فأحسب أن عليّ أن أضيف أن أسبابًا كانت ثانوية قبل عقدين، أو أسبابًا جديدة، قد عززت الأمية الثقافية، منها على سبيل المثال: انفجار الصراعات الاجتماعية السياسية منذ 2011 في عدد من البلدان العربية، ومنها الضخ الأيديولوجي الأصولي، والفضائيات الدينية، وتفاقم البطالة والفقر، وبخاصة تفاقم الفساد، مما ولّد قيمًا جديدة ليست الثقافة ولا القراءة حتى في أدناها.

في الشرط الثاني لوجود القارئ، وهو أن يفهم ما يقال (يُكتب)، يفصّل بوعلي ياسين في مسألة الفصحى والعاميات كمعوق أمام القراءة. وحسبي أن أرفع من ذلك ما يصلح لأن يكون شعارًا اليوم وغدًا، وهو قول الشاعر اللبناني عصام عبدالله (الفصحى هي الذهب العربي، والعامية هي اليوم العربي). أما دعوات الكتابة بالعامية وتذرعها بالوصال اليسير مع القارئ، فقد دحضها الزمن. ويمضي الكاتب إلى أنّ تقدُّم الثقافة بات يتطلب من القارئ حدًّا أدنى منها. لكن المأساة هي أن الأميين لا يزالون أكثرية الشعب، وأكثر المتعلمين لا يقرؤون. ونحن -الكتّاب- نطالب القلة القليلة الباقية بامتلاك حد أدنى متصاعد من المعرفة، لتفهم ما نكتب وترقى إلى مستواه – مستوانا، فمن بقي لنا إذن؟ هل يعني هذا أن المثقفين يكتبون تقريبًا لبعضهم بعضًا؟ أما أنا فأضيف أن أغلب





محمد عابد الجابري

المثقفين لا يقرؤون بعضهم بعضًا.

(في أصول القراءة):

في الفصل الثاني من كتابه، يناقش ياسين الشرط الثالث لحديث الكتابة، وهو أن يهتم القارئ بما يقال (يُكتب)، أو أن يعنيه. ومن أجل ذلك يعدد من أصول القراءة: ألّا يخلط القارئ فيما يقرأ بين ما للكاتب وما في كتابته لغيره، مع أن الكاتب هو المطالب أولًا وأخيرًا بالأمانة العلمية، هذا أولًا. وثانيًا: ألّا يُقوِّل القارئ الكاتب، بالأحرى ألّا يغتصب النص، فالتقويل اغتصاب، وهو ناجم من رغبة القارئ في النفاذ إلى نوايا الكاتب، ما يؤدي إلى تحريف النص. ومن التقويل اجتزاء الكلام، وعدم أخذه بكليته. وثالثًا: ألّا يخلط القارئ بين رأي الكاتب وعاطفته أو رغبته هو، أي ألّا يماهي بين الفكرة والرغبة. ورابعًا: ألّا يحاسب الكاتب على تساؤلاته وافتراضاته، بل ولا على سلوكه. وأخيرًا: ألّا يخلط القارئ بين الكتابة -أو الفن- وحياة الكاتب أو الفنان. فالمماهاة بين الكاتب أو الكاتبة وبطل وبطلة الرواية مثلًا خطأ بالغ الأذى. وأسوأ هذا الفعل يقع على الكاتبة أو المثقفة بعامة، كما أنه يحجّم الكتابة السيرية بعامة.

بالانتقال إلى الاتصال مع (القارئ – الفصل الثالث) يعرّف ياسين القارئ بأنه الزاد والوسام لأي كاتب، مهما تكن السوية الثقافية أو الاجتماعية لهذا القارئ.

أما الكاتب، وكذا الفنان، فهو «قرن استشعار جماعي» كما ينقل عن يوسف إدريس. وبهذا القول يبدأ بتعداد خطوط الاتصال مع القارئ، فأولها هو الطريق الاستشعاري أو الاستطلاعي لما يشغل القارئ ولما ينفعه، وهنا للعامل الأيديولوجي شأنه. والخط الثاني هو خط الاتصال الاستذهاني أو الاستحضاري، حيث يكتب الكاتب في حضرة قارئ يسكنه، هو الرقيب السلطوي والمجتمعي، وفي حضرة جليس متخيل يمثل الأمة أو الطبقة أو الجيل. والرقيب مع الجليس هما الصوت الداخلي للكتاب، وبعبارة أخرى هما القارئ الضمني الذي لا يذكره بوعلي ياسين. ومما يلفت هنا أنه يعارض اشتراط إلغاء الرقيب لتحقيق الديمقراطية الثقافية، معللًا معارضته بأن وجود الرقيب كوجود المحرمات، وهو بالتالي كالشيطان الذي يغوي بالشر، أي لا فكاك منه.

يصحح أو يهذب خطُّ الاتصال الثاني خطَّ الاتصال الأول بتأثير من الرقيب. أما خط الاتصال الثالث فهو الناشر الذي يلعب دور شباك التصفية بين عالمي القراءة والكتابة. والخط الرابع هو الخط التجاري، حيث تعبر المبيعات عن رغبة القراء، لكنها ليست دائمًا مقياس جودة، وإلا لكانت كتب الأبراج أو كتب الإثارة الجنسية أفضل الكتب.

ويسمي الكاتب خط الاتصال الخامس بالصدى، وفيه يتعرف الكاتب إلى استجابة القراء. أما الخط الأخير فهو النقد، وحيث الناقد ليس غير قارئ متميز، لا يعبر في نقده عن رأيه الشخصي فحسب، بل ربما يمثل شريحة عريضة من القراء. ويختم الكاتب بأنه أهمل خطًا سابعًا هو اللقاء المباشر بين الكاتب والقراء، لأن ذلك محدود جدًا في بلادنا.

٢- القراءة والحداثة:

تلك هي مساهمة بوعلي ياسين في القراءة، والتي أحسب أنها تخاطب يومنا بحرارة. أما حبيب مونسي فقد تعددت مؤلفاته المعنية بالقراءة، مثل: «فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى» و«القراءة.. النشأة والتحول» و«نظريات القراءة في النقد المعاصر». وقد اخترت للدرس هنا كتابه «القراءة والحداثة: مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية – 2000».

يبدأ مونسي القول في فعل القراءة بأن الكتابة تأبى إلا أن تكون قراءة في أوسع دلالاتها. أما القراءة فهي مكابدة مستمرة





بوعلي ياسين

وفعل حضاري، وفعل مختص، وعراك مستمر بين ذاتين تتساكنان وتختلفان في آن. ويعضد مونسي قوله بقول دو سوسير: إن القراءة والكتابة وجهان لورقة واحدة، لا ينفصلان. ويمضي التعاضد إلى باشلار الذي يُشبّه القارئ بطيف للكاتب، ويرى لذة القراءة انعكاسًا للذة الكتابة، كما يرى كل قارئ متحمس للقراءة يكبت في ذاته، من خلال الفعل القرائي رغبة الكتابة.

وينفي مونسي أن تكون القراءة عملية آلية بسيطة، بل هي عملية مركبة، تُسقط فيها الذات القارئة على النص حمولتها المعرفية القبْلية والاعتقادية والأيديولوجية، فتتحدد رؤية القراءة للنص بما تراه عدستها المشحونة بعوامل شتى، منها النفسي، ومنها الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، والديني.

وفي موقع آخر، يضيف مونسي أن القراءة فعل متقلب عبر الزمان والمكان، وهو غير بريء؛ إذ يبيّت جملة من المفاهيم المترسبة من خلفيات فكرية وأيديولوجية واجتماعية واقتصادية وقيمية، يصدر عنها القارئ حين إقباله على النص. وقبل ذلك كان مونسي قد أوقف الفصل الأول من الباب الثاني من كتابه -وعنوانه: «في نظرية القراءة»- على فعل القراءة وبه عَنْوَنَ الفصل.

لأن فعل القراءة متعدد بالقوة، فإن القراءة تتعدد بتعدد الأشخاص والأهواء والثقافات والأزمنة والأمكنة. ومن أنواع القراءة: القراءة البروكستية التي تُفصّل المقروء على قدّها، والقراءة السلبية أو المسترسلة أو الاستهلاكية وهي قراءة القارئ في سكونه، بخلاف القراءة الإبداعية التي تعيد إنتاج النص، كما أفضل القول. ولئن كانت كل قراءة مغرضة، كما ينص عبدالفتاح كيليطو فإنني أضيف إلى أنواع القراءة: القراءة الأمنية التي تنقّب فيها العين الأمنية بين السطور، وهي تتصل بالقراءة الرقابية الرسمية مباشرة، أو باستكناه هذه لتلك. ولا ننسى أيضًا القراءة الرقابية المجتمعية التي تتذرع بالأعراف أو التقاليد أو الدين أو الأخلاق.

في فصل «سوسيولوجيا القراءة» من كتاب مونسي يعود إلى تصنيف القراءة، فيعدد منها القراءة العارفة التي تجلو خبايا النص، وتصنع قيمه الجمالية، والقراءة الذوقية التي يقرنها إلى القراءة الاستهلاكية والنفعية. وبالمقابل نرى رشيد بن حدو يحدد أنماط القراءة بالقراءة الظاهراتية التي تقنع بظاهر سطح النص، والقراءة المتماهية العاطفية، والقراءة التحليلية التركيبية.

ويخص مونسي الجمهور القارئ بالتصنيف: جمهور الكاتب، جمهور الناشر، الجمهور الوسط -أي الوسط الاجتماعي للكاتب- والجمهور الواسع غير المحدد زمنيًا ولا جغرافيًا بفضل الانتشار والترجمة. وإذا كانت كتلة الجمهور تأبى التصنيف بسبب اختلاف السن والطبقة والمستوى والتركيز والذوق، فالكاتب يرى جمهور الناشر متشعبًا إلى فرق شتى، دينية ومهنية وعرقية وجغرافية ومدارس فكرية، والناشر يتولى هذا الجمهور بالإشهار، وقد يختار عبارات مثيرة في ذلك دون أن تعكس حقيقة النص. وأضيف أن هذه الخديعة كثيرًا ما تكون في كلمة غلاف الكتاب. أما جمهور الكاتب، فمختلف عن جمهور الناشر؛ إذ إنه خبير بسر الإبداع، وهو حاضر في عملية الخلق، وهو ما سماه بوعلي ياسين بالجليس وبالصوت الداخلي، ومثله لم يذكر مونسي القارئ الضمني.

هكذا جاءت إضاءة حبيب مونسي، ومن قبلها إضاءة بوعلي ياسين للكثير من عتمات والتباسات وتعقيدات مسألة القراءة في فضائنا، ومن أمسنا القريب الذي يخاطب يومنا، وربما غدنا القريب.

لقد سئل طه حسين مرة: لمن نكتب، فأجاب: لمن يقرأ. ولعل مساهَمَتَيْ بوعلي ياسين ومونسي أن تعيننا على الخروج من استعصاء السؤال والجواب، وبالتالي أن تسهما في الارتقاء بأسئلة القراءة وفي إنضاجها، أي في الارتقاء بالإجابات وفي إنضاجها.



المشهد السردي في القصة القطرية جدلية الاستيعاب والإبداع

عبدالقادر فيدوح
الدوحة



تشهد الدراسات الحديثة في مجال القصة القصيرة في قطر نقلة نوعية، بعد إفادتها من بقية الأجناس المعرفية الأخرى التي أسهمت في نمو مكوناتها. وتسعى الدراسات النقدية في الآونة الأخيرة إلى تعزيز مكانتها، وتوطين طابع الجدة والجدية فيها، سواء من حيث الاهتمام، أو من حيث التحليل الذي ما زال يسعى إلى بلورة خصائصها السردية بالطرق الجديدة التي يشكلها الإجراء النقدي الحديث.

وإذا كانت الدراسات الحديثة تُعنَى بكل ما هو فني في الأعمال السردية بوجه عام، والقصة القصيرة على وجه الخصوص؛ فإننا نرى في بعض الأعمال القصصية القطرية اهتمامها بتوظيف الفنيات الملزمة لكتابتها، والتي لم تعد حكرًا على مبدع دون سواه، ومن ثمّ فإن استلهام الخصائص الفنية في القصة القصيرة القطرية وافر، بما يتناسب وتجربة ثقافة كل مبدع، على نحو ما، من الاهتمام والتوظيف، سواء أكان هذا التوظيف مضمرًا أو مباشرًا، وسواء أكان واقعيًّا أم خياليًّا.

وقد وجدنا في هذا الجنس الأدبي أرضًا خصبة في النسق السردي؛ ليبرز مكانته بشكل لافت في الساحة الفنية.

وقد كان لهذا الحضور اللافت في القصة القطرية الأثر البالغ في نفسي، وذلك بالنظر إلى كون هذا النوع من الجنس الأدبي استطاع أن يحقق إنجازًا مثمّنًا في المدة الأخيرة، بخاصة مع

نهاية القرن العشرين، محدثًا بذلك حالة من التميز، حين بدأت ملامحه تعتمد على الابتكار والتفرد في بعض الموضوعات التي تقيم علاقاتها مع المحيط، وهي موضوعات جديدة بأن تُدرس وتُبحث؛ لأنها تعود إلى رغبات مدفونة في نفس المبدع، وتسعى إلى التعبير عن هذا الواقع، ومحاولة تجاوزه برؤى استشرافية على كافة الأشكال والأنواع.

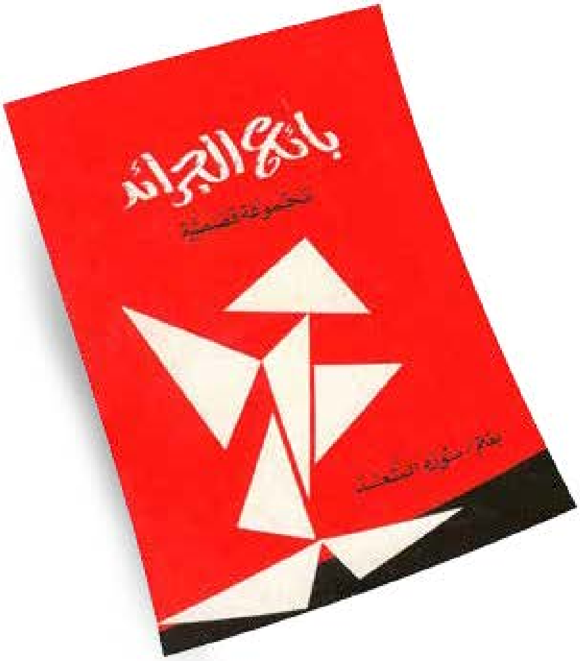
ومع تطور الدراسات والبحوث المنصبّة في مجال الدراسات الأدبية بشكل عام، بدأ الاهتمام بالدراسات القصصية في قطر يلْقى تطورًا ملحوظًا من حيث الأبعاد الدلالية، وبخاصة أن موضوعاتها لا تختلف كثيرًا عن بقية الموضوعات التي تطرحها الأعمال الفنية الأخرى، بما في ذلك الأعمال القصصية العالمية التي كان لبعضها بالغ الأثر في الإفادة منها، بعد أن تبين أن هناك انفتاحًا من قبل المبدعين القطريين على الوعي الإبداعي بوجه عام، وفي مجال القصة من ذوي الاختصاص على وجه التحديد، وذلك من خلال الاطلاع على هذا النوع من الجنس الأدبي المكثف في بنيته السردية من الآداب العالمية.

ولعل عناية الإبداع القطري بالتفاعل مع هذا النوع من الآداب يعزز من تأكيد نشاطه الإبداعي واستمرار عطائه بما يتناسب مع ما يعرض من مميزات فنية تليق بمستوى العملية الإبداعية، وبما يتوافق مع مطلب الانفتاح على الآخر، وفي هذا ارتهان بطلب التميز، بعد استثمار قنوات التواصل مع الآخر، من خلال إنجازاته الرصينة.

ومن ثمّ، فإن توظيف المبدع القطري للعناصر الفنية في نصه لم يأت اعتباطًا، وإنما جاء بقصدية واضحة خاصة في مجال السرد، إذ يرمي من خلالها المبدع إلى بث علامات ورموز لا يستطيع أن يصرح بها في الواقع المعمول.

إن تناولنا موضوع المشهد السردي وأسئلة الواقع في القصة القطرية من شأنه أن يُعزز مكانة القصة القطرية، سواء من حيث القوالب السردية، أو من حيث التقنيات الجمالية، بوصفها اكتشافًا فنيًا، أو من حيث المواصفات السردية، والتجارب المستحدثة التي تزخر بها القصص العالمية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى فعل تكنولوجيا المعلومات التواصلية، المتعددة الأشكال والخدمات، والتي بفضلها توحدت الرؤى، وربطت الأذواق والمشاعر بعضها ببعض، ووطدت العلاقة بين الثقافات والفنون؛ ومن خلالها اجتازت المعارف والفنون الحواجز الجغرافية واللغوية.

ومن ثم فإنه لم يكن من قبيل الصدفة أن تكون القصة القصيرة في قطر ضمن رحاب القصة العالمية التي تتفاعل مع رقعتها المترامية الأطراف. ويبقى على الدراسات النقدية أن تُظهر هذا التعالق بوساطة توسع موضوعاتها، وتنوع جمالياتها، وإبعاد العزلة عنها؛ امتثالًا لما ورد عن أوكتافيو باث Octavio Paz: «من عزلتها تموت الحضارة».



ولا أحد يشك في أن التصوير الخيالي يحاكي انفعالات معينة لقوى النفس المتخيلة في قولها ما تجيش به النفس من مشاعر، وما تعج به فاعلية الإثارة التي تحرك خيال المبدع، وتحفزه على القول، وهذا ما نجده عند المبدع القطري الذي أفاد من السبل الميثولوجية، بوصفها ميراثًا مشتركًا بين الشعوب، وقد جعل منها قياسًا لخلق صوره الفنية التي تسللت -في معظمها- من وعيه الجمعي في ثقافته الشعبية التي تعد امتدادًا لسواحل الخليج، وأرومة ترتقي إلى عمق التاريخ، من منظور أن الإنسان الخليجي كان يتأثر أيضًا بحضارات الأمم الأخرى، مثل: الصين، والهند، وفارس، وبيزنطة، والترك، واليونان، والفراعنة، وكذلك الحضارات التي قامت على أرض الخليج كالسومرية، والأكادية، والأشورية، والفينيقية، وصولًا إلى الهيلينية والمسيحية حتى دخول الإسلام» (صالح غريب، خصائص الحكاية الشعبية).

وتُجمع الدراسات الحديثة على أن الاهتمام بتبلور القصة القصيرة في قطر بدأ مع بداية الإنجازات العظيمة التي ما زالت تحققها قطر في مشاريعها الثقافية والاجتماعية، وتتجسد

مشاريعها بصورة أدق وفق ما أطلق عليه رؤية قطر الوطنية 2030 لتكون بمثابة خريطة طريق واضحة لمستقبل قطر في شتى المجالات. وقد تجلى ذلك مع بداية الألفية الثالثة، على الرغم من أن هذا التجلي سبقته إرهاصات أسست لها الجهود السابقة، بدءًا من استلهام مصدر تاريخ قطر الثقافي الذي كان -وما يزال- وفيًا لهوية الشعور بالانتماء لهذا الوطن، بما فيه من مكونات حضارية أرست معالمها على مر الأزمنة، وأحكمت قيمها الموضوعية.

وإذا كان من تأخر يُعزَى لتطور السرد القصصي في قطر، فإن ذلك ناجم عن تأخر ظهور النهضة الحديثة، وفي مقدمتها تأخر النهضة الثقافية الحديثة في المنطقة، ولكن بفضل الازدهار الثقافي والفكري السريع الذي تشهده المنطقة، فقد شهدت المنطقة تطورًا ملحوظًا في أدب القصة» (محمد عبدالرحيم كافود، النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي).

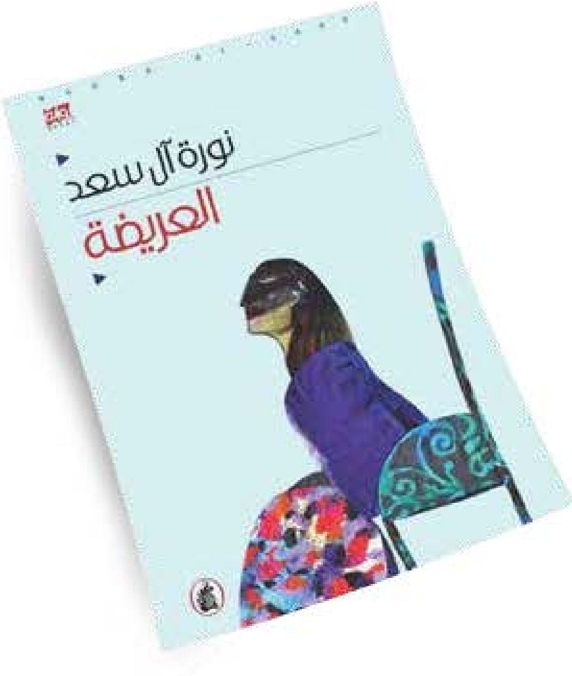


وليس من قبيل المصادفة أن تسلك القصة القطرية سبيلها إلى التطور، ما لم تكن هناك بوادر أسهمت في تشكُّلها، سواء عبر استثمارها توظيف مرجعيتها الثقافية، أو مما تأثرت به من الثقافات الأخرى، بعد أن نشطت الترجمة وجلبت معها أجناسًا أدبية كثيرة من بينها الفن القصصي، اقتداء بمستجدات ما طرحته السرديات العالمية، حيث أصبحت القصة في قطر بموجب هذا التأثير تبني مشروعها الأثيل مع المنتصف الثاني من القرن العشرين، وهو ما تؤكده الدكتورة كلثم جبر في كتابها «أوراق ثقافية»، من أن البداية الجادة للقصة القصيرة في قطر ظهرت في بداية السبعينيات، وتحديدًا عام 1971 عندما صدرت مجلة «العروبة»، التي احتضنت عددًا من المبدعين والمبدعات، ممن كان لهم شأنهم في تطوير القصة القصيرة في قطر، كما كانت لهم إسهاماتهم المميزة في هذا المجال من خلال عدد من المجموعات القصصية التي صدرت منذ ذلك التاريخ، واتضحت ملامح القصة القصيرة في قطر بشكل أوضح مع صدور بعض المجلات الثقافية، وفي مقدمتها مجلة «الدوحة» وما تلاها من دوريات رسخت أقدام القصة القصيرة، وأكسبتها نضجًا أكثر، وانتشارًا أوسع (كلثم جبر، أوراق ثقافية | عبدالله إبراهيم، القصة القصيرة في قطر). وقد كان ذلك بعد أن استوعبت الثقافة القطرية الطروحات الحداثية، وما جلبته من معايير جديدة للعملية الإبداعية. أما ما كان قبل هذه المدة، وتحديدًا مع بداية السنوات الستين من القرن العشرين، فإنه لم يرقَ في نظر الكثير من الباحثين إلى مستوى القصة في طابعها الفني». ولعل أهم ما كان يميز كتابة القصة في إرهاصاتها الأولية مع بداية الستينيات، «هو أنه في أغلبها الأعم أقرب إلى الخواطر القصصية منها إلى الجنس القصصي بمعناه الفني، ثم تحليقها بعيدًا عن أرض الواقع القطري وقضاياه، وتحولاتها المتسارعة، وأخيرًا عدم امتلاك كتابها تقنيات الكتابة القصصية المميزة لها من أشكال الكتابة السردية الأخرى» (نضال عبدالقادر الصالح، تحولات الرمل.. الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر).

إن الحديث عن بداية القصة القطرية يقودنا إلى اختلاف الآراء، خاصة فيما يتعلق بالأساليب السردية الجديدة، غير أن الجميع يتفق على أن بداياتها كانت مع النصف الثاني من القرن العشرين، شأنها في ذلك شأن بدايات القصة العربية التي بدأت تتلمس نهجها -الطريق نفسه- الذي خطه الإبداع الغربي في هذا السياق، حتى أصبح هذا النهج يأخذ شكله الفني منذ بداية تطور الصحافة في الخليج العربي على وجه العموم في السنوات الستين من القرن العشرين على حد رأي محمد عبدالرحيم كافود في قوله: «بدأ فن القصة في قطر مرتبطًا بظهور الصحافة المحلية التي بدأت منذ أواخر الستينيات، حيث ظهرت مجلة «العروبة» في عام 1969، وتوالت بعدها الصحف والمجلات التي كانت وسيلة وحافزًا في الوقت نفسه لظهور فن القصة، وإن كنا لا نتجاهل الإرهاصات الأولى للمحاولات القصصية التي ظهرت في أوائل الستينيات في بعض النشرات والصحافة الخاصة، مثل «المشعل» التي كانت تصدرها

شركة نفط قطر، وغيرها من النشرات الخاصة.. حيث نشرت فيها بعض القصص المتواضعة، من حيث مستواها الفني، وهي أقرب إلى فن الحكاية، وتهتم بالوعظ والحث على القيم والأخلاق. فالهدف الأخلاقي أو الديني يطغى على الجانب الفني فيها» (محمد عبدالرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر.. النشأة والتطور).

وعلى الرغم من تعدد أوجه الاختلاف حول البدايات الأولى للقصة القطرية، نلاحظ أن الدارسين يتفقون على أن مرحلة النصف الثاني من القرن العشرين هي المرحلة التأسيسية المتميزة بالنظر إلى اتصالها المباشر مع الثقافات العالمية، سواء عبر الترجمة، أو عبر المعارف الوافدة، والإفادة من مكوناتها الموضوعية والفنية التي من شأنها أن أسهمت في تشكل سماتها الفنية المتفاوتة، بعد أن شهد عالم القصة تحولات شتى من حيث الأسلوب والتقنيات الفنية، وبعد أن خطت خطوات متقدمة؛ مما أثر في شكل القصة وتقنياتها، كما أثر في لغتها، وفق ما كان يمليه السياق الإبداعي المتبع الذي كان يستند إلى «مزيج من الإنشاء والتأملات الذاتية المعبرة عن مغامرات فردية تعرض على خلفية من الأجواء الرومانسية، وهذا شأن كل البدايات. وقد اصطلح على هذه البدايات بـ(التيار التقليدي)، ويقصد به التيار الذي مارس كتابة القصة القصيرة بوصفها حكاية قصيرة تروى، دون الاهتمام ببنائها الفني، وأسلوبها السردي الذي يميزها عن غيرها من الأنواع السردية الأخرى، ولا يتوفر العناصر الفنية الخاصة بها» (عبدالله إبراهيم، القصة القصيرة في قطر). وقد يعود سبب ذلك إلى هيمنة الخطاب الرومانسي الذي ارتكزت عليه الكتابات الجديدة -في هذه المرحلة- من بداية تأسيس الإبداع العربي الحديث. ومن هذا المنظور أوجد السرد القصصي في قطر صداه في مواكبة حدود الوعي الرومانسي في الساحة الثقافية العربية والعالمية.



وقد شجع اتجاه الرومانسية المبدعين القطريين على نظرية الذات المتمركزة حول قيمة الإنسان وأهميته في الحياة، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن كل مبدع في هذه المدة الزمنية كان مرتهنًا بالسياج الرومانسي الذي عزز نشدان الذات مطالبها خارج المؤسسة الاجتماعية الرتيبة، معوضين ذلك بالخيال الإبداعي الذي استند إلى إيستيمولوجيا كانط Emmanuel Kan التي رأت أن المبدع بوجه عام لا يسجل -سلبًا- العالم في ذهنه، بل إن معرفته عبارة عن بناء فاعل من طرف الذات، وبطريقة ما بمساعدة الخيال، الذي استطاع أن يبني وعي المبدع، بما تمليه عليه رياح التيارات الوافدة من الثقافات والمعارف التي صاغت أفكار الإنسان بما كان جوهريًا في حينها من اهتمامات.

لقد شكل مناخ الإبداع القصصي في قطر قدرًا من التأثر بثقافة الآخر؛ لما فيه من تميز ساد الحركة الإبداعية في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي شملت في المقام الأول الحركتين الشعرية والقصصية، بوصفهما حركتين تميزتا بلغة جديدة، ورؤية جمالية مغايرة، وارتبطتا بكل ما هو محدث وحديث؛ للتعبير عن حقيقة ما يعيشه الفرد في حياته اليومية، مع الاحتفاظ نسبيًا على الماضي بجميع مقوماته، على الرغم من تفاقم الصراع بين من كان يقيم قواعد منغلقة على التراث، ومن حاول تخطي هذه القيود، والسعي إلى تبني روح التحديث في صوره الجمالية، بدافع مواكبة مستجدات العصر، ومحاولة إيجاد بؤرة مشتركة مع الوعي الإبداعي العالمي، وفي هذا الشأن يقول محمد عبدالرحيم كافود: «إن الالتقاء الحضاري والانفتاح على الثقافة الحديثة بكل قيمها قد أفرز الكثير من القيم والمفاهيم الجديدة على المجتمع التقليدي، تولد عنه صراع بين القديم والجديد، وبروز الكثير من المشاكل الاجتماعية ومظاهر الصراع بين الجيلين، حيث اختلفت المفاهيم وتفاوتت النظرة إلى الحياة، وانعكس أثره في مظاهر القصة القصيرة» (محمد عبدالرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر).



عن الربيع الذي حرّر الثقافة قبل البشر:

الكِتَابُ دون حُرَّاسه

عزت القمحاوي
القاهرة

«لقد صار كل كاتب وكل كتاب في مكانه، أو في مكانه تقريبًا»، قال صديقي، بينما كنا نتذاكر أسماء نجوم في دنيا الأدب خبت، ونصوصًا ذهبت إلى عتمة النسيان.

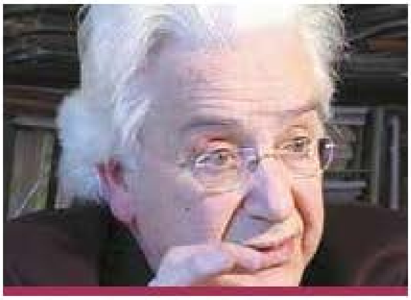
كان سؤالنا: هل هناك خطأ في الواقع الأدبي الحالي، أم أن الخطأ كان هناك في الماضي؟

الجواب يرى اللحظة الراهنة بلا شك، لأن الأعمال الأدبية الأصيلة لم تزل باقية؛ بل يمكننا ملاحظة ظاهرة في سوق النشر بدت واضحة في موسم المعارض الحالي تتمثل في صدور ترجمات جديدة لعدد من الروايات الكلاسيكية الروسية والأوروبية التي سبقت ترجمتها من قبل. هذه العودة تؤكد أننا بصدد واقع ثقافي جديد يتشكل، لكن على أسس جديدة أكثر عدالة تحتفي بالجميل.

هناك جديد صنع هذا التغيير، وهو تطور وسائل الاتصال ثم الربيع العربي. وهذا الترتيب يعتمد الأسبقية الزمنية، وفي كل الأحوال فالربيع العربي ذاته هو ابن التحول في وسائل الاتصال الاجتماعي.


نصر حامد أبو زيد


جمال حمدان


محمد أركون

سلطة الـgoodreads

بدأ الربيع السياسي بعد نحو خمس سنوات من الربيع الإعلامي، حيث بدأ موقعا فيسبوك وتويتر عام ٢٠٠٦. هذا التطور خلخل المعادلة الاتصالية التي حكمت العالم منذ اختراع الصحافة، فلم تعد هناك رسالة اتصالية تمضي في اتجاه واحد من نخبة إلى جمهور عريض فيما يُسمى «الإعلام الجماهيري»، بل صار هناك «إعلام الجمهور»، فأصبح كل متصل بشبكة الإنترنت مرسلًا، يستطيع أن ينشئ رسالته التي تجد -بدورها- قارئًا ندًا لديه رسالته التي تشكل رقابة على الرسالة الأولى.

في مجال السياسة، لم تعد الكلمة للمحرر أو النجم التليفزيوني. وفي مجال الأدب والفكر -وهو ما يعنينا هنا- لم تعد الكلمة للناقد والمحرر الأدبي المحترف، الذي تزحزحت سلطته وتقلصت لصالح هذه التشاركية التي لم تقتصر على الفيسبوك وتويتر، حيث ولد بعدهما بعامين موقع متخصص للتواصل حول الكتب، هو تطبيق goodeads حيث يكتب القراء المحترفون بكل صراحة، وبكل عنف وشطط أحيانًا، ويقيّمون الأعمال بعدد نجوم يمنحونها، وفي هذا الموقع -بالذات- يمكن أن نشاهد ما يجري لكتب طالما طنطن لها النقد المحترف.

طبعت المرحلة السياسية في المراكز الثقافية الأكبر: بغداد، دمشق، الجزائر، وتونس، أي المراكز التي تولتها أنظمة عسكرية تميل إلى توليفة من الاشتراكية الشعبوية، كان من ثمارها إنشاء مؤسسات عامة للنشر ومجلات أدبية وجوائز ترعاها الدولة كخدمة اشتراكية، قبل أن تحاكي دول الخليج المنظومة الثقافية ذاتها.

كسر هذا التحول عملية الانتخاب الطبيعي الذي كانت تمارسه مؤسسات النشر الخاصة ذات الطبيعة الربحية؛ إذ كان الناشر الخاص يختار الجيد من الأعمال، وكانت المجلة الأدبية تعيش من مواردها الذاتية توزيعًا وإعلانًا. في تلك المنظومة التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين في ظل ليبرالية منقوصة، كان القارئ هو السيد، فهو ممول عمل الكاتب.

مع مؤسسات الثقافة الرسمية أغلقت دائرة التأليف دون الحاجة إلى القارئ. يُطبع الكتاب في مطابع الدولة، ويباع لمشترٍ يقتنيه لرخص سعره، دون التأكد إن كان سيقرؤه أم لا، ثم يُخزَّن الكثير الذي يتبقى في مخازن الدولة، لكن نسخ الهدايا ستعرف طريقها إلى نقاد يمتدحون الكتاب والكاتب في مجلات الدولة، وينوهون بهما في مهرجانات الدولة، ثم يمنحونهما جوائز الدولة!

الربيع وأثره

أخفق الربيع العربي في تحقيق شعاره البسيط عن الخبز والحرية والعدالة الاجتماعية، وأسباب هذا الإخفاق لا تكمن في الربيع؛ بل في الثورة المضادة التي حوّلت مساره إلى العنف. ورغم الإخفاق السياسي نجح الربيع في تحريك مؤشر العدالة الأدبية إلى حدٍ بعيد، ولكي نعرف أثر الربيع لا بد من مراجعة أمينة للمنظومة التي استقرت نحو سبعين عامًا من حكم الدولة الوطنية، أي دولة ما بعد الاستعمار الأجنبي.

التأريخ لهذه الحقبة يبدأ بحركة الضباط، أو ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التي

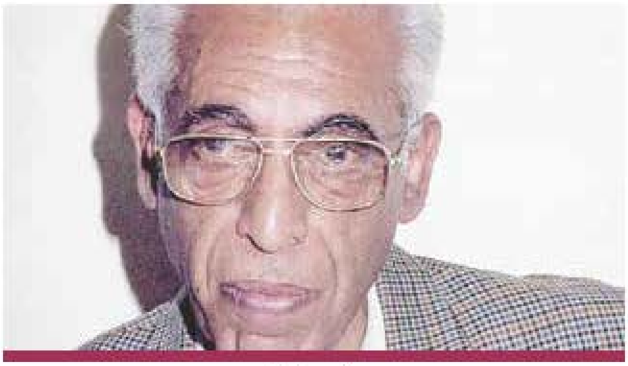
المفكر الألعبان يردد مقولات الحرية دون المطالبة بها في بلده

مراجعة ناقصة

بعد سقوط صدام حسين، انفتح ملف ثقافة الدولة، لكن على عجل، ودون رؤية ثقافية عميقة، بل على خلفية رغبة في إدانة المثقفين العراقيين والعرب الذين ناصروا استبداد صدام حسين، وكان الفيصل هو حضور أو عدم حضور مهرجان «المربد».

لم يكن ذلك سجالًا ثقافيًا يتناول الظاهرة في عمومها العربي وفي جوهرها الثقافي، بل منابذة سياسية قام بها بعض المثقفين العراقيين ضد بعضهم بعضًا وضد العرب الآخرين من حضور المرابد، وتعييرهم بإدمان السمك المسجوف والإقامة الفاخرة




عبدالرحمن منيف

في فنادق بغداد. لهذا لم يؤسس الجدل لمراجعة ثقافية لظاهرة عربية عامة، وبدا المربد غلطة وحيدة للمثقف العربي، وبدا «صدام» المستبد الوحيد، واستأنفت الثقافة سيرتها حتى هبَّ عليها الربيع، وأتى على أسماء ومشروعات فكرية وأدبية اكتشفنا أنها في خفة الغبار.

يستطيع القارئ الوَلُوعُ بالأسماء أن يهتدي بنفسه إلى النجوم الآفلة، والنصوص التي أخلت مواقعها بسهولة؛ إذ ليس من طموح هذا المقال إثارة سجال، بل تأمل نسق ثقافي أُقيمَ على الغش.

وقد رأينا قامات كبيرة تنحدر إلى خطاب طائفي رخيص، بعد حياة طويلة سابقة قضتها في الدفاع عن العلمانية وحقوق المواطنة المتساوية، ورأينا قامات نذرت حياتها للطنطنة ضد الاستبداد وضعت نفسها بسهولة مع الاستبداد، وتبنت خطاب الأنظمة عن المؤامرة الأجنبية التي أطلقت الربيع العربي!

ما فعله الكاتب الأُلعبان

من الظلم القول إن ستين عامًا من عمر الثقافة العربية كانت قبض ريح، لكن من الواضح أن ما أنتجته هذه الحقبة من الثقافة المحمية والمدعومة لا يمكن مقارنته بحصيلة النصف الأول من القرن العشرين، في ظل الليبرالية المنقوصة بالاحتلال، عندما كانت العلاقة مباشرة بين الكاتب والقارئ دون حراسة ودعم السلطة.

ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن أهم ما أثمرته الحقبة المحروسة من الثقافة، كان من إنتاج القلة التي تمسكت بالهامش. المثال الأبرز على ذلك هو نجيب محفوظ الذي ظل ذائيًا بنفسه عن دعم السلطة وتشبيكاتها رغم عمله كموظف في مؤسسات الدولة، ولم تلتفت إليه مصر الرسمية إلا بعد أن حصل على نوبل. اقتربتْ منه لتستثمره بوصفه نموذج الابن الناجح، حتى فجرت ابنته مفاجأة مؤخرًا؛ حيث أعلنت أن قلادة النيل التي حصل عليها ليست من الذهب. وإذا كانت هذه المفاجأة تكشف عن حجم الانهيار وعدم الانضباط في دولة مبارك؛ فهي تكشف بالقدر نفسه عن حقيقة أن السلطة لا تتسامح أبدًا مع العفة!

في قائمة الهامش المصرية المضيئة سنجد في الفكر أمثال: جمال حمدان، ونصر حامد أبو زيد، في توازٍ مع قامات عربية مستقلة في المشرق والمغرب من أمثال: عبدالرحمن منيف، ومحمد أركــون، وعبدالكبير الخطيبي؛ لكنهم لم يشكلوا السياق العام للثقافة العربية؛ بل كان السياق للمفكر والمبدع الذي تحتضنه السلطة بوضوح، والمفكر الأُلعبان الــذي اخـترع لنفسه مساحة من الاستقلال الشكلي، بخطاب من التنوير الجبان يضمن له ذهب المعز

سلطة الناقد والمحرر الأدبي المحترف.. لماذا تقلصت؟



ويقيه شر سيفه، وهذا هو النوع الأخطر.

عاش المفكر الألعبان الذي يبدو نزيهًا على ترديد مقولات الحرية دون المطالبة بها في بلده، والتصادم الدائم مع الخطاب الديني، وكأنه العقبة الوحيدة التي تكبل المستقبل العربي، مع التغاضي عن الاستبداد السياسي تمامًا، وإذا ما ذُكر الاستبداد فهو مذموم بشكل عام، دون الإشارة إلى مستبد بعينه أو واقعة محددة. والأسوأ من ذلك -بالطبع- هو وعيه بالدور الذي يؤديه للسلطة، التي ترعى الخطاب الديني المستبد والخطاب الثقافي المناوئ له معًا، وكأنها مراهن يملك كل الديوك، ويَخرج رابحًا من كل رهان على صراع الديكة الذي يُثار مرة بسبب فتوى دينية ومرة بسبب جملة في كتاب أدبي أو فكري.

بالطبع، كانت المعارك تنتهي بين الطرفين بخسارة المثقف، وتخفيض سقف الحرية الذي تتمتع به مؤسسات النشر، أما الخسارة الأكبر فهي للثقافة والأدب بشكل عام؛ حيث ارتبطت في أذهان العامّة بالكفر، لأنهم نادرًا ما يرون المثقف خارج هذه المساحة من الصدام، أي نادرًا ما يجدونه مناصرًا لقضايا تمسّ حياتهم بشكل مباشر، كالغلاء مثلًا.

السلطة.. وصراع الديكة بين الخطاب الديني والخطاب الثقافي



عبدالكبير الخطيبي

بالنتيجة، عاشت الثقافة هشة مسنودة على الدولة، وعاش المبدع والمفكر محروسًا بقوة السلطة، وقد ينال الشهرة من كثرة الإلحاح باسمه على الجمهور.

الزلزال المربك

جرّد الربيعُ الكاتبَ المحروس من حراسه. انهارت السلطة في بعض الدول، وتماسكت بالكاد في دول أخرى، لكنها انشغلت بملفات أكثر إلحاحًا من الثقافة فتركت الكاتب عاريًا، وفي الوقت نفسه صار من الصعب على الكاتب أن يضع قدمًا مع السلطة وقدمًا مع الجمهور كما فعل طوال سبعين عامًا. صار الاصطفاف واضحًا، وانحاز كُتّاب إلى السلطة القديمة العائدة، وهم في الحقيقة ينحازون إلى دفء الرعاية الذي يعرفونه، لكنهم لا يعرفون أن السلطة التي كسبت جولة وبقيت قابضة على مؤسسات الدولة بهذا القدر أو ذاك من التمكن، لم تعد تقبض على الوعي السائر نحو مراجعة كل شيء، وأول المراجعة هي مراجعة أوزان النصوص في ضوء الهشاشة المعزّية لكتابها، لذلك أصبح كل واحد في مكانه أو في مكانه تقريبًا.

وهذا لا يعني أن العلاقة أصبحت شفافة تمامًا بين شريكي الأدب والفكر (الكاتب والقارئ)، فلم تزل هناك ثغور حراسة، وسنحتاج إلى وقت إضافي لكي يولد نسق ثقافي جديد، حر بالكامل، غير النسق الذي اكتشفنا أنه كان قبض ريح.



سعيد الكفراوي.. عاشق القرية وراهب القصة يبوح:

نجيب محفوظ استوحى منّي بطل روايته «الكرنك»!



أديبٌ من نوع فريد، ومن معدنٍ أصيل. ظل طوال مسيرته الأدبية عاشقًا لقريته، قريبًا من ناسها وحكاياتها وأساطيرها التي لا تنفد، وتمنحه زادًا من الدهشة، والقدرة على توليد الأفكار، وطرح التساؤلات.

كما أنه وفيٌّ جدًّا لفن القصة الذي لا يتزحزح عنه إلى فن آخر، فلطالما عالج سعيد الكفراوي في قصصه عالم القرية القديمة، منشغلًا بذاكرة يخاف دائمًا من أن يتهددها الزوال، مستشرفًا زمن الحلم الذي لا يجيء.

يُحَمِّلُ نصّهُ القصصيّ تلك الأزمنة المتراكمة من الوعي الجماعي، وطبقات من الذاكرة المحتشدة بحركة الأسلاف وكثافة حضورهم الحي في الديار والأحلام، وشرف السعي لالتقاط حياة مفترضة زائلة. يسعى الكفراوي للقبض على جدلية الحياة والموت، سواء في القرية التي تمثل مادة الكتابة الرئيسية عنده، أو في المدينة الطارئة التي تزخر بمتناقضات الحياة وافتقاد العدل والحرية، وهي المادة التي كتب بها الكفراوي قصصه. هي اثنا عشر مجموعة قصصية مثلت حياة الكاتب وتاريخه وميزته وسط عالم يرفع الآن شعار «زمن الرواية» في مواجهة كاتب مثّلت القصة القصيرة له الشكل الأمثل الذي عبر من خلاله عن الجماعة التي ينتمي إليها، وكونت عمره كله فعاش بها ولها.

بدأت مسيرة الكفراوي في كتابة القصة منذ الستينيات، وانتمى لجيل حاول أن يُحدث وثبةً مضادة في مواجهة الثابت. وحمل مع جيله حلم تغيير العالم، وفي النهاية عاشوا مرارة الخسارة بعد هزيمة يونيو / حزيران 1967.

حاورناه حول عالمه القصصي، وآرائه في الظواهر الثقافية المختلفة، وما يشغله الآن من أسئلة:



حاوره في القاهرة:

محمد زين العابدين



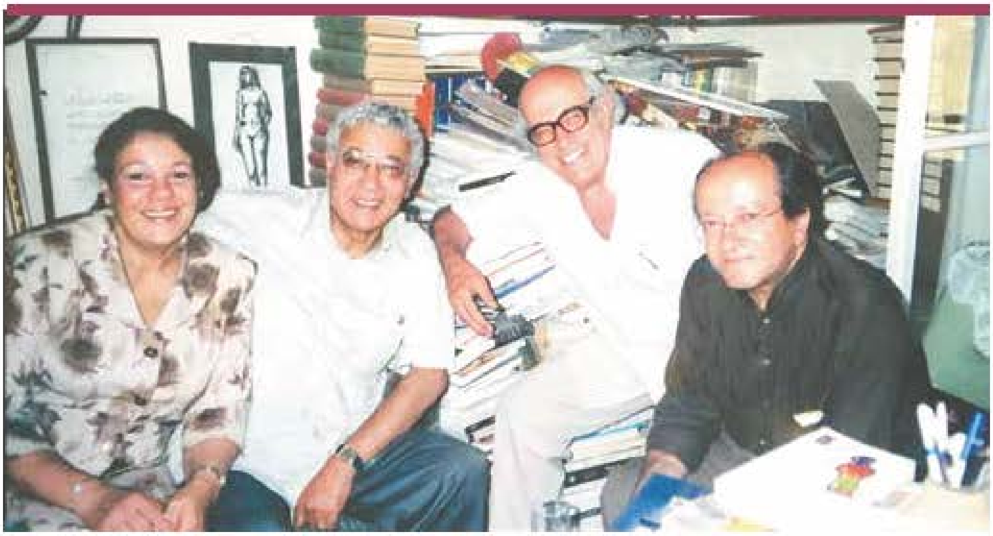
- على مدار عمرك الأدبي أخلصت للقصة القصيرة، ألم يجتذبك ما تتمتع به الرواية من رواج وجوائز؟

لا أحد يكتب انتظارًا لجائزة، ولا بدافع الرواج، فكتابة قصة جيدة مثل جرح لا يُنسى، وسعادة تضفي على كاتبها قدرًا من الرضا من غير انتظار لشيء. كانت القصة دائمًا تمثل بالنسبة لي الشكل الذي من خلاله أُحقق شغفي بالحياة، وتعطيني قدرة التعبير عن الجماعة التي أنتمي إليها. هي شقيقة الشعر، كما أنها تسعى للمعرفة ومجابهة أهوال الحياة والموت. وعبر هذا الشكل عبّر الرواد عن أحوال شخصياتها: تشيكوف عن الأطباء والمدرسين وخدم البيوت، وهيمنجواي عن الذين يخسرون دائمًا بشجاعة، وكافكا كم كتب عن قهر الروح والعذاب الإنساني، وأليس مونرو التي حصلت بها على جائزة نوبل هي التي ابتدعت ذلك العالم «القروسطي» الأسطوري، ويوسف إدريس ذلك الكاتب العظيم الذي قدم تلك الروح المجبولة على الصبر وتحمل الحياة. تكسب الرواية بالنقاط، أما القصة القصيرة فتكسب بالضربة القاضية، دع الجوائز لأصحابها، ودعنا نفرح بكتابة نص جديد مفارق!

- وما هو تقييمك لظاهرة الجوائز الأدبية ومعايير منحها في ظل انتشارها والضجة التي تثيرها في الساحة الثقافية، وما مدى جدواها بالنسبة للحياة الثقافية؟

بدون شك تُعتبر الجوائز أولًا وأخيرًا فعلًا إيجابيًا، وهي تمثل العزاء لرحلة من التعب في ممارسة الكتابة، وعندما حصلتُ أنا على جائزة الدولة التقديرية قالوا لي: لقد جاءت متأخرة، وقلت لهم: أن تأتي متأخرة خير من ألا تأتي تمامًا. وأعتقد أن التقدير الحقيقي لأي كاتب ينبع أصلًا من قيمة ما يكتبه، ومن التزامه بقيم الكتابة الإنسانية الجميلة، والجوائز التي تمنحها الدول والمؤسسات الخاصة أمر في غاية الأهمية بشرط أن تتمتع هذه الجوائز بنزاهة مطلقة، وأن تتسم الخيارات فيها بقدر من الحيادية. ولكن في مقابل الجانب الإيجابي للجوائز، يوجد جانب سلبي، حيث أصبحت الكتابة الآن تكتب وفي ضميرها أن تتوجه لنيل الجوائز، وبما أن من شروط الجوائز الأدبية العربية ألا تتجاوز المحظورات، فيكتب الأديب روايته وفي وعيه الاحتراس من تناول الجنس أو السياسة أو الدين فيها، مما يُفسد الكتابة، لأن هذه التابوهات الثلاثة تمثل رؤى أساسية في الكتابة الإبداعية الجيدة؛ إذ لا بد أن يدخل الكاتب في جدل دائم مع الفكر الديني، ومع القمع، وسلطة الآخر، ويُطلق العنان لفكره بحرية، لأن الكتابة -في حقيقتها- سعي للمعرفة والاستنارة، بينما تؤدي مغازلة الكاتب للجوائز إلى تكوين رقيب داخلي عنده، فيتم «إخصاء الكتابة»، وإنزال الستار

آلاف القصص بددتها بين الرفاق.. وعلى المقاهي



في منزله وإلى جواره زوجته مع الأديب الكبير الراحل إدوار الخراط والناقد المغربي الكبير د. محمد برادة



على حرية التعبير، والخضوع لشروط غير فنية، كما تخضع عملية منح الجوائز لعوامل السوق والشللية.

- أنت مفتون بالحكي عن الريف بماضيه وحاضره، فكيف ترصد أهم التغيرات التي حدثت له، وما أهم موضوعاته الصالحة للحكي الآن والقادرة على إدهاشنا؟

الحكي في كل أحواله تجسيد للصور عبر خصوصية تكاد تكون موروثة. كان أبي هكذا يُطوِّح عن يمينه الفصول والمواسم وعلاقته بالبشر والحيوان، وعن يساره حكاياته الشعبية التي لا ينفد معينها. أنا هكذا. في قصة لي يصرخ بطلها «غايتي أن أستحوذ على زمن يضيع». يقهرني الزمن، وأشعر به جاثمًا حتى على الكلمات. أحب الحكي الذي أضاعني، فأنا أضعت على المقاهي وبين الرفاق آلاف القصص كانت كفيلة بأن تضمن لي مكانًا في الفردوس! لا تكون على راحتك إلا إذا قصصت حياتك وحياة جماعتك، والريف هو مكان الميلاد والموت، ومجمع خبرة الكاتب. تتغير الدنيا وتتبدل وثمة صوت يصرخ بالداخل «ماذا يمكن أن يجذبني إلى هذه الأرض المهجورة سوى الرغبة في أن أمكث هنا». تتغير الدنيا من حولك، والمكان الذي نشأت فيه، والزمن الذي خبرته، والأحوال التي كانت ومضت هي في آخر الأمر مادة خيالك، هي عالمك غير المرئي الذي تستعين به على الكتابة.

- وما هي الخصائص التي ميزت قريتك وتستلهمها دائمًا في أغلب كتاباتك؟

على أية حال، لقد وجدتني منذ زمن بعيد أنتمي لهذا المكان بأساطيره وطقوسه وعاداته وتقاليده، مرة بحزن، ومرة أخرى بفرح. كنت أنصت لهم وأنا صغير، وأصغي لحكاياتهم من «ألف ليلة وليلة» وأنا بين الانتباه والاندهاش. كنت أسمع حكايات عن «كرامات الأولياء»، وأسمع عن طقوس الميلاد والموت ورفقة الجماعة ومشاركة الحيوان. خرجت من هذا الواقع مستعينًا بخيال كوّنَ وعي الغلام من البداية، والقرية القديمة هي كوني الذي عشت فيه، وعبره مارست أحلامي، وهو في النهاية ذاكرة قديمة ببشرها وجغرافيتها وزمنها يتهددها المحو والاندثار. أنا وبعض كتاب جيلي، محمد مستجاب، وخيري شلبي، ومحمد عفيفي مطر، نحاول عبر ما كتبناه الحفاظ على تلك الذاكرة، وأنا -كما تعرف- أسيرٌ لما نشأت عليه، يلتبس عليَّ الأمر كثيرًا بين الحلم والواقع، وأدرك في لحظات كثيرة أنني أعيش أزمنة مختلفة، وبداخلي تلك الأصوات التي تدهمني بما فات وانقضى، وأنا الحالم الذي يسكن وعيه القبض على الزمن ولو يومًا من كل عام.

- كيف عبّرت في كتاباتك عن العلاقة الجدلية بين الريف الذي نشأت فيه والمدينة التي عشت فيها حياتك واشتبكت في فضائها مع التغيرات

أنا رجل مريض بالقراءة



القفراوي في حديث جاد مع الناقد الكبير الراحل فاروق عبد القادر والشاعر الكبير محمد عفيفي مطر



السياسية والثقافية؟

إنها جدلية القرية / المدينة، أي مواجهة التكوين بين الريف والحضر، والسؤال المُضني عن العلاقة بين مدينة فضاء السعي والصراع اليومي مع متغيرات الوجود، وقرية قديمة تلوح من ماضيها مثل حلم، وأنت بين الزمنين مثل بهلول صوفي يبحث عن ملاذ. تحولت القرية إلى ذاكرة للكتابة، وما جرى فيها من تغيرات يُحزن القلب، ويدفع الروح للأسى. والمدينة صاخبة، تدافع فيها طوال الوقت عن حريتك وذاتك، وعن الذي تكتبه. يعيش أبناء القرى طوال الوقت في مواجهة مع صخب المدينة وعنفها. جرحت قلب أمل دنقل، وأبكت يحيى الطاهر عبدالله، وقتلت بدون قصد محمد مستجاب. جربنا فيها مواجهات تجاوز السلطة، وتجربة الاعتقال السياسي، والدفاع عن الهوية طوال سنوات القمع التي عشناها، وفي هذا السياق كنا ندافع عما نكتب، ونحافظ على تراث أصيل عشناه في قرانا قبل أن نمارس ثقافتنا الوطنية في مدينة لا تعرف الحياد، والكثير من القصص كُتبت في هذه الفترة التي كنا نسعى فيها لكتابة جديدة مختلفة.

- أنت أيضًا مفتون بالأساطير، فهل ترى أنه باستخدام الأسطورة وسحر الخيال يمكن التعبير عن الواقع؟

على غرار «سدرة المنتهى» و«مجرى العيون» و«مدينة الموت الجميل»، كانت الحياة الأخرى حاضرة. نحن نكتب في بعض الأحوال بأساطيرنا وخبرتنا التي عشنا بها الخرافة وحكاياتنا الشعبية وما اكتسبناه من كتاب الكتب «ألف ليلة وليلة» حتى حكايات الجدات، فكل هذا يكون حاضرًا في وعي الكاتب. كيف لا يستفيد أي كاتب من القيمة المثلى لمثل هذا التراث؟ فمنذ أن لجأ الإنسان البدائي للأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة، أو كهدف يؤكد الفعل الإنساني، والأسطورة تلعب دورًا حاسمًا في تشكيل رؤيتنا للواقع. الحقيقة أن الواقع والأسطورة عنصران لا ينفصلان، مثلما يقول شتراوس، وأنا أوظف الأسطورة على مستويات ثلاثة فيما أكتب: أن تضيف للنص بُعدًا إنسانيًا مهمومًا بسؤال المصير، وأن يغتني النص بالمحسوس والمجرد للوصول بالكتابة إلى أعلى درجة من التأثير وفهم الوجود، كما أن الأسطورة فيما أكتبه قادرة على ضخ الشعر في النص القصصي وتجسيد الغموض ومحاولة الغوص في تلك المنطقة الغامضة من الواقع الحاضر. في قصة «تلك الملائكة» يحتفي الفجر بالغلام، ومثلما حدث للنبي -صلى الله عليه وسلم- مع الملاك يفتحون قلبه ويغسلونه بماء الورد، فيما تطير فوق المشهد طيور كأنها الملائكة. استلهمت الحكاية الأخرى، وأعدت كتابتها مضمخة بالشعر والتخييل. حين تكتب أساطيرك، فأنت تكتب واقعك، ذلك الواقع الذي انتهى حاله

الرواية تكسب بالنقاط، أما القصة فبالضربة القاضية



سعيد الكفراوي مع الشاعرين المغربيين محمد بنيس وعبداللطيف اللعبي



ليكون هو أيضًا من الأساطير.

- تعرضت للاعتقال بسبب قصة نشرتها في عهد الزعيم عبدالناصر قبل رحيله بمدة قصيرة، كيف حدث ذلك؟ وهل كان الأدب له كل هذا التأثير؟

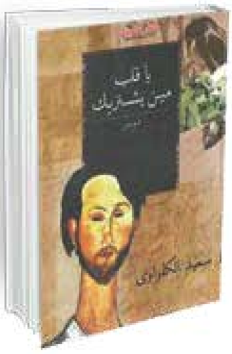
كما تعرف فأنا أنتمي لجيل يعتبر نفسه الابن الشرعي لثورة يوليو 1952، فقد عشنا في ظلها، وتعلمنا في مدارسها، ومن ثمّ كنا أكثر الأصوات صدقًا في التعبير عنها فيما كتبناه. تنبأنا بهزيمة يونيو 67 قبل أن تقع. كتب أمل دنقل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ومحمد عفيفي مطر كتب «والنهر يلبس الأقنعة»، وكتب صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»، وأنا نشرت العديد من القصص. كانت أعمالًا تشير نحو مأساة ستحدث، وكانت السلطة السياسية في ذلك الحين تستبدل نفسها بالأمة، وتغيب الحريات، والمظالم مشرعة ضد المخالفين، ولا صوت يعلو على صوت الزعيم. أغلب فصائل اليسار كانت رهن الاعتقال، وسجون الحقبة الناصرية لا تعرف الرحمة. في ذلك الوقت كتبت قصة اسمها «المهرة» فسرتها السلطة بأنها ضد الحاكم، متجاوزة شروط الرقابة في ذلك الوقت. اعتُقلت وفي سجن القلعة الرهيب أمضيت بين جدرانه ستة شهور كانت أقسى على القلب من كل ما مر بالإنسان، وسط أسئلة لا إجابة لها عن العدل والحرية والبحث عن أفق جديد مغاير لخطاب ثقافي آخر يكشف عن المسكوت عنه في واقعنا العربي.

- استوحى نجيب محفوظ منك شخصية «إسماعيل الشيخ» بفيلم «الكرنك».. ما الذي استفدته من اقترابك من عالمه وما هي ذكرياتك عنه؟

الحقيقة أنني خرجت من الاعتقال المرير الذي ظللت أتساءل خلاله عن السبب فيما حدث على الرغم من أنني أحد أبناء الثورة الذين يحملون قيمها وأهدافها بالرغم من كل التجاوزات التي جرت، وتوجهت بعد خروجي إلى مقهى «ريش»، وهو المكان الذي كنا نجلس فيه مع نجيب محفوظ حيث يقيم ندوته الأسبوعية. كان يعرف بأمر اعتقالي، وأخذني من يدي -رحمه الله- وجلسنا بعيدًا عن الندوة، وطلب مني أن أقص عليه ما جرى، وحين حكيت الحكاية ربّت على يدي، وكان وجهه ينطوي على ألم وشفته ترتعش، قال لي: اقطع هذه المرحلة من حياتك وانسها. بعد شهور صدرت روايته «الكرنك» المستوحاة من قصتي الحقيقية، وعند لقائي معه بندوته ربت محفوظ على كتفي، ونظر في عيني وقال: أنت إسماعيل الشيخ في الرواية يا كفراوي. نجيب محفوظ ذلك الراهب العظيم الذي أمضى ستين عامًا من عمره مثل يوم واحد، وأسس حداثة الرواية العربية وكان الرمز والقيمة.

- رفاق شبابك بنادي الأدب الذي كونته بالمحلة





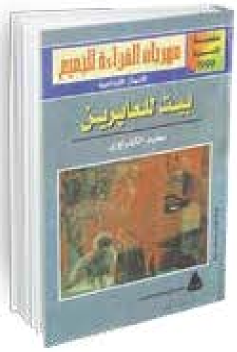


في منزله مع المستعرب الراحل دينيس جونسون آشهر مترجمي نجيب محفوظ



الكبرى كلهم أصبحوا أعلامًا في حياتنا الثقافية.. ماذا تتذكر عن هذه الفترة؟

كان رفاق شبابي وأصدقاء رحلتي أعضاء نادي الأدب بمدينة المحلة في أوائل الستينيات، د. نصر حامد أبو زيد، ود. جابر عصفور، ود. محمد المخزنجي، ود. محمد المنسي قنديل، ومحمد صالح، وفريد أبو سعدة، وجار النبي الحلو، رفاق العمر وسيرة الحياة نحو الأدب. تجمعنا من قرانا في قصر ثقافة المحلة لا تنفصل تجاربنا الأدبية عن حياتنا، وتنطوي تجاربنا على ما نستمده من واقعنا. التقت كتاباتنا مع أولى تجارب جيل الستينيات الذي بدأ حول مجلة «جاليري 68» في وقت كان يعيش فيه الوطن العربي تجربة مخاض عظيمة بسبب النكسة التي حلت بأمتنا. كنا نؤمن في هذا الزمن بأننا لو نجحنا في الكشف عما يمور بجوانحنا نكون قد أوفينا بالعهد. رفقة من الكتّاب وفّت بالعهد، فيما اختارت فانحازت للناس في القرية والمدينة، وكانت لها مواقفها، وأبدعت في الأدب بكل أشكاله، رحل منهم من رحل، ومن ينتظر ما يزال يبدع الأدب الجميل.



- حدثنا عن تأثراتك التي مثلت علامة على طريقك الأدبي، الآباء الأوائل والكتب التي كونت وعيك؟

في الأربعينيات أعطاني مدرس الابتدائي ملخصًا لـ«ألف ليلة وليلة»، قرأته وانفتح أمامي باب على فضاء واسع من السحر والأسطورة، وكان هذا الكتاب من نبهني إلى التخييل، وأدركت من يومها اكتشافي عالمًا آخر عبر التخييل يمكن أن يساعدني في الكتابة، وهناك كُتّاب سابقون نظرت من خلالهم على الدنيا، وأدركت أن الكتابة لا تنفصل عن الحياة، وأنها مشرعة على الآتي، وملتصقة بالوجود الإنساني، وكان يحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وإدوار الخراط أهم هؤلاء الكتاب، ثم انفتحت على الأدب الروسي العظيم ليأخذ بيدي تشيكوف، أرقّ من كتب الأدب واحتفى بعذابات الإنسان، ثم ديستوفسكي في مواجهته للقدر والمصير، ثم الأمريكان وهم كثر، وأهمهم فوكنر وشتاينبك وهيمنجواي، ثم كافكا وكامو، وأخيرًا اللاتين هؤلاء الذين رست سفينتي على شواطئهم طويلًا. هؤلاء علموني طويلًا أن الكاتب الجيد عليه أن يصغي لأنين الوجود، وأن الشاعر الموهوب هو الذي ينزل إلى طبقات الموت، ثم يعود ليحكي عن سفره محولًا الجحيم إلى غناء. تعلمت أن أعيش لأكتب عن تراكم ما عشته من حياة، وألا شيء يحكم ويقيم الكتابة إلا نتائجها.

- قلت في حوارات سابقة إن حبك للقراءة استنزف وقتك وعطلك عن الكتابة؟

هذا صحيح، فأنا حين يصادفني كتاب جيد ومهما كانت الكتابة جاهزة فأنا أختار قراءة الكتاب أولًا. أنا رجل مريض بالقراءة مما عطل الكثير من



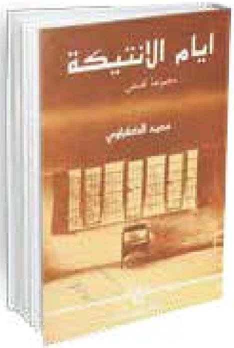
الكفراوي بالمغرب مع الروائية المغربية ربيعة ريحان



طموحي في كتابة واسعة. أتخيل فداحة محاسبة شخصيات روائية تعيش بداخلي ربما سأرحل عن الدنيا قبل أن ترى النور، وسوف تدفن معي تلك الشخصيات ومن حقها حينئذ أن تحاسبني أمام الله. شغفي بالقراءة قديم حدد عندي معايير للكتابة، وضيّق أمامي الاختيار، وعشت مؤمنًا بأنه إن لم تكن الكتابة في مستوى ما نقرأ فعلى الكاتب أن يوفر تعبه. لقد تعلمت أن جودة الكتابة تحتاج إلى إيقاع يضبط الأحداث وسؤال يتأمل المصير. انظر ما فعله نجيب محفوظ في روايته الفذة «الحرافيش»، فهي رواية عمر انشغلت بسؤال العدل والمصير، لذا ستظل في تاريخ الأدب سنين طويلة. أحلم بكتابة مثل هذه، وأعتقد أنني عبر 12 مجموعة قصصية اقتربت من ذلك.

- يُعتبر نجلك عمرو الكفراوي حاليًا من أهم مصممي الكتب.. ما تقييمك لتجربته؟ وهل هناك تعاون بينكما؟

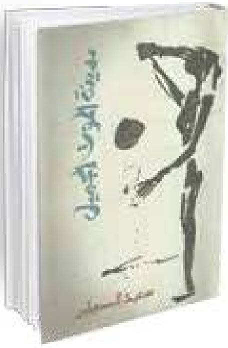
الحقيقة أن عمرو الكفراوي فنان شامل، لفت انتباه الواقع التشكيلي منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة، وقد اكتشفت موهبته المبكرة حين كان جالسًا في ركن من المنزل يعافر في رسم بورتريه، ولما اقتربت منه وتأملت البورتريه وكان لأستاذنا طيب الذكر نجيب محفوظ انتبهت في تلك اللحظة إلى موهبة عمرو، فتعهدته بالرعاية والتثقيف، وإرشاده إلى مناهج للمعرفة، وفتح مجال له على مدارس التشكيل الحديثة، وحين حصل على الثانوية العامة التحق بدون تردد بكلية الفنون. ويُعتبر عمرو من أبناء المدرسة الحديثة في الفن التشكيلي، ولكنه تميز أيضًا بأن انتماءه للمدرسة الحديثة لم يقتلعه من جذوره التراثية، فهو مدمن على زيارة الريف بالرغم من أنه لم يظهر في أعماله، لكنه يثري وجدانه بمعرفة الواقع الذي يعيش فيه، وهو مهاجر حاليًا إلى كندا في سبيل التعلم والتثقيف للتمكن من أحدث برامج الجرافيك، وهو فن أصبح عمرو أحد أهم المواهب المتميزة فيه على الساحة التشكيلية المصرية، حتى إن أهم أغلفة الكتب التي تصدر منذ فترة تحمل توقيعه ولمساته الخاصة، أما عن التعاون بيني وبينه فهو قليل، لكنه فاجأني بأن أنجز تصميم ست مجموعات قصصية لي في مجلد واحد، وأخرجه في شكل أنيق فريد من نوعه كان حديث الوسط التشكيلي والأدبي، حتى إن الأديب الكبير إبراهيم عبدالمجيد أطلق على هذه التجربة «شغل الولد لأبوه».



- ماذا تمثل لك جائزة الدولة التقديرية التي فزت بها منذ عام؟

جاءت أخيرًا، وأنا قلت: تأتي خير من ألا تأتي. هي أهم جوائز الدولة المصرية التي كرمت الكبار في ثقافتنا، ومسحت عن روحي بعض المرارات. والجوائز في نهاية المطاف عزاء للكاتب والكتابة، وجاءت الجائزة أخيرًا من مصر حاملة كلمة شكر من مؤسسة الثقافة المصرية المنحازة طوال الوقت لثقافة أخرى.

- ختامًا.. إذا تأملت الساحة العربية بكل ما يعتمل فيها من متغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية فماذا تقول؟



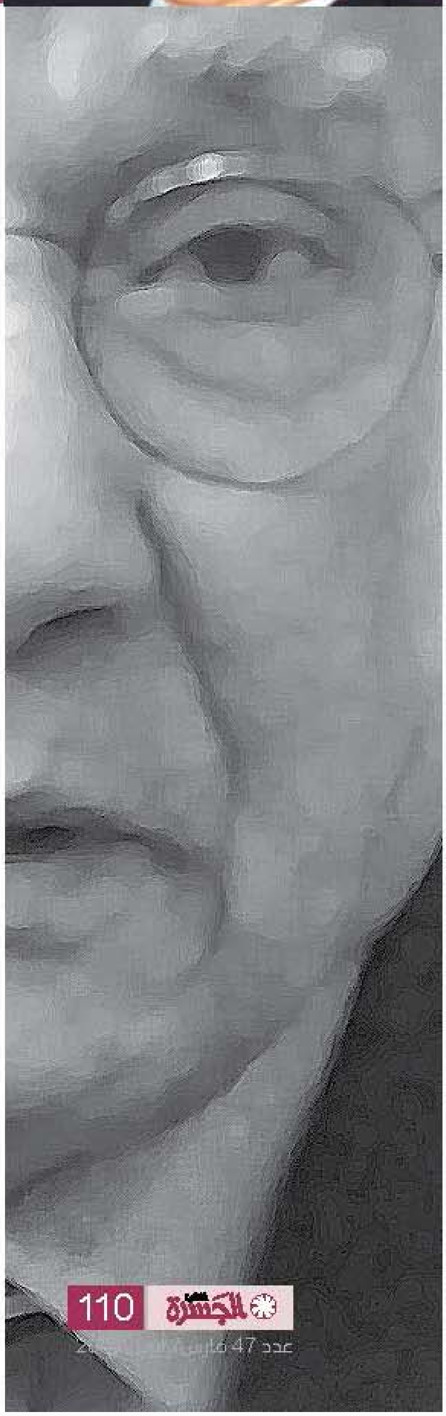
عندما أتأمل الواقع العربي الآن أجد أنه يتسم بقلة القيمة على كل المستويات الثقافية والسياسية والاجتماعية، وهو واقع يبدو عندما تتأمله أنه خارج الزمن، وأن الطفرة التي تمثله عبر نخبة الأغنياء ليست هي المعيار للحكم عليه، وأنها تمثل قشرة سطحية، فما زالت الأمية مستشرية، والأفدح هي الأمية الثقافية، وما زال الخروج من زمن الحداثة مستمرًا، وغياب الدور المركزي المصري ساعد على حدوث هذه الأزمة الثقافية بعد غياب الرواد الذين أسسوا النهضة الفكرية والإبداعية، وسيطرة الوصولية والمادية، وغياب المشروع الذي يأخذ بيد الثقافة لكي ينهض المجتمع.

كتاب من إبداع الكفراوي وابنه

«زبيدة والوحش»..

مراوحة ما بين سحر الكلمة وسحر الصورة





عن الدار المصرية اللبنانية، صدر للأديب سعيد الكفراوي كتاب بديع، قام ابنه عمرو بإخراجه وتصميم غلافه ورسم اللوحات المصاحبة لمادته في تجربة بصرية فريدة،، وحمل عنوان «زبيدة والوحش»، ويضم بين دفتيه المجموعات القصصية الست الأولى التي كتبها الكفراوي، الأب، خلال مشواره الأدبي منذ الستينيات من القرن الفائت، وحتى الآن.

الكتاب الذي يقع في 552 صفحة من القطع المتوسط، يقول عنه مصممه: «قمتُ برسم مجموعة من الرسومات المستلهمة من عالم القصص، وهي مستوحاة من أعمال رسامي جيل الستينيات الذين عاصروا أبي؛ أمثال: حامد ندا وسعيد العدوي، وغيرهم».

وهذا الكتاب الذي يراوح ما بين سحر الكلمة وسحر الصورة، يأتي كتجربة خاصة وجديدة تمامًا في عالم النشر والكتابة، سرديًّا وبصريًّا، إذ يجمع بين الأب المبدع الراسخ، أحد آباء جيل الستينيات، والابن الفنان المتمرد على الأطر التقليدية، ويقدم للقارئ العربي كتابًا جديدًا في إخراجه وطرائق عرضه ولوحاته المرسومة خصيصًا له، المستلهمة بصريًّا من روح نصوصه، ويضم بين دفتيه نصوصًا قصصية شكلت مع مثيلاتها ونظائرها لكتّاب القصة من جيل سعيد الكفراوي، تراث جيل الستينيات في القصة القصيرة في مصر، وهو تراث زاخر ووافر، وقد مثّل بلا شك ثورة حقيقية في مسارات الكتابة القصصية في أدبنا الحديث.

سعيد الكفراوي يعد واحدًا من أبرز أبناء جيل الستينيات في مصر، صدر له أكثر من عشر مجموعات قصصية، صنعت له مكانة متميزة في الأفق الإبداعي العربي، وترجمت أعماله إلى: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والتركية والسويدية والدانماركية.

من أشهر المجموعات القصصية التي نشرها عبر مشواره الأدبي: «مدينة الموت الجميل» 1985، و»ستر العورة» 1989، و»سدرة المنتهى» 1990، و»بيت للعابرين»، و»مجرى العيون» 1994، و»دوائر من حنين» 1997.

وهي المجموعات الست التي ضمها هذا الكتاب الجديد، وتمثل أبرز وأهم ملامح مشروعه في كتابة القصة القصيرة، التي أخلص لها.

وعلاقة الكفراوي بكتابة القصة علاقة فريدة ، فهو واحد من قلائل لم يكتبوا لونًا أدبيًا غيرها، ولم يقرنوا بينها وبين أي نوع أدبي آخر.

يقول الكفراوي: «أنا قاص قضيتُ عمري كله ناسكًا في تلك المساحة التي نطلق عليها محراب القصة القصيرة، وعبر هذا الشكل من السرد كتبت 13 مجموعة قصصية تحمل أسئلة، ومعنى، وتنشغل بجدليات أمضيت عمري كله أبحث عنها، وبالتالي أكتبها على مهل».

من هنا تأتي أهمية إنتاجه القصصي، وخاصة في مجموعاته الست

الأولى التي يضمها كتاب «زبيدة والوحش»، وهي التي رسخت اسمه ضمن شيوخ القصة المعاصرة، وحازت اهتمام النقاد من أجيال مختلفة، في مصر وخارجها، بدءًا بجيل شيوخ النقاد مثل: شكري عياد وعلي الراعي، مرورًا بـ: اعتدال عثمان، جابر عصفور، صلاح فضل، محمد برادة، وصبحي حديدي، وصولًا إلى: سيد الوكيل، حسين حمودة، وخيري دومة، وغيرهم.

عنه تقول اعتدال عثمان: « هو صاحب النسيج القصصي الفريد في تنوعه وهمومه ولغته.. تحضرني دائمًا فكرة أنه صانع الواقعية السحرية المصرية في أدبنا الحديث بمذاقها المصري الأصيل الحريف.. المعاش في الريف والمدينة».

قدم سعيد الكفراوي مجموعته الأولى في بداية الثمانينيات فلفت انتباه النقاد إلى المستوى المتميز الذي ظهرت عليه المجموعة بتناولها لطرائق من الأداء السردي، لم تكن شائعة من قبل، وهي طرائق تهدف في معظمها إلى خلخلة المركزيات التقليدية، مثل مركزية الحدث، أو الراوي، فضلًا عن الاكتشافات الأسلوبية التي خلخلت آلية السرد الوصفي واستبدلتها بأساليب تمنح فضاء أكثر رحابة لحضور الذات الساردة لتعلن عن نوازعها وأحلامها وهواجسها.

والكفراوي من الكتاب الذين يرون أن القصة الجيدة تمنح قراءها متعة مساوية للرواية، وأنها فن صعب لا يقبل التزيد أو الترهل أو اللغة غير الفنية، فهي فن الكتابة المصقولة، والحقيقة أن كثيرًا من قصصه تظل عالقة بالذاكرة نتيجة لاحتشادها بشبكة معقدة من العلاقات السردية قوية الدلالة، ومرتهنة - في الوقت ذاته - بالمكان والزمان والشخصيات الحية؛ فشخصيات الكفراوي ليست مجرد نماذج بشرية، بل هي منتزعة من واقع تجاربه الشخصية ومشاهداته الثرية.

بهذا المعنى، وبحسب الناقد سيد الوكيل، وجد الكفراوي مشروعه السردي الذي تحددت ملامحه منذ مجموعته القصصية «مدينة الموت الجميل»، وظل يعمل على صقله وتطويره بإصرار، حتى انتهى إلى مجموعة من الخواص المميزة، التي تجعل القارئ يفطن ،بقليل من الجهد، إلى أنه واحد من الكتاب القلائل الذين امتلكوا مشروعًا سرديًا خاصًا. غير أن أهم ما يميز هذا المشروع أنه لم ينطلق من الأساس الأيديولوجي، ولا من القيم الواقعية التي قامت عليها مشاريع الكتابة في الستينيات، فمشروع الكفراوي هو مشروع جمالي بالدرجة الأولى.

قصص المجموعات الست بتنويعاتها المختلفة وانتقالاتها الفنية تؤكد «حرص صاحبها على خوض تجاربه الإبداعية في جسارة لافتة،



كما أبرزت قدرته على التوغل في عوالم لم تعتدها الكتابة القصصية، خصوصًا عوالم المكبوت والغرائبي، منطلقًا من ميراث القرية المصرية، ومن وعي يختلط فيه الحلم بالكابوس. لكنه وعي لا يتوقف عن «التجريب» الذي يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، كاشفًا عن المناطق المعتمة لدوائر الحنين التي يتهددها الموت بأشكال عدة».

تبدو قصص سعيد الكفراوي وكأنها خيط مشدود دائمًا إلى عالمين، أحدهما قديم يكاد يندثر، والآخر ينهض من تحت ركامه، لكنه مثقل بالخوف والقلق. شكلت «القرية» أهم تجليات أعماله، ومثلت بؤرة الارتكاز في مشروعه القصصي، فعالم «القرية» في أعمال الكفراوي لا يمثل بالنسبة له حلمًا أسطوريًا، بل هي في المبدأ مكان للميلاد، عاش فيه وارتبط به وما زال يسكنه، كشف أسراره وطقوسه وامتلك القدرة الجمالية على التعبير عن هذه الأسرار والطقوس.

يبدو دائمًا عبر أعماله المنشورة افتتانه المدهش بتلك المنطقة الغامضة من روح المصريين، منطقة معجونة بالسحر والخرافة وإدراك زمن يولي، تعيش قهر السادة، وتنام وعيونها مغلقة على حلم بالخلاص.

يقول الكفراوي: «أحاول في كتاباتي البحث عن نبرة تشبهني، وبقدر استطاعتي أضيق المساحة بين صوتي الكاتب والشخصية. وكما قال إدوارد الخراط: «القصة القصيرة نبوءة نواجه من خلالها أهوال الحياة والموت». إنها فعلًا نبوءة أو حلم، حتى لو كانت مادتها الواقع الذي نحياه. فقد أثار أنطون تشيكوف انتباه العالم بقصصه عن الإنسان وأحواله، وكان مخلصًا إلى حد جعلنا لا نخجل من حياتنا أبدًا».

وعالم الطفولة يبرز أيضًا على نحو خاص في تجربة الكفراوي، ويأتي مفعمًا بالطزاجة والعفوية والدهشة التي تسم ممارسات الأطفال وألعابهم وأغانيهم وتشوفاتهم وأحلامهم البسيطة المستحيلة، وعلاقاتهم المشتبكة بالأماكن والأسرار الصغيرة والأشياء الخاصة التي تتغير بفعل المخيلة من العادي إلى المقدس.

يقول الكفراوي «أنا من الكتاب الذين إذا ضربتهم طفولتهم نشطت ذاكرتهم وأحبوا سرد الحكايات. والطفل لا يكون طفلًا لذاته. الطفولة هي ذلك الإرث الفادح من الماضي، هي ذلك العمر القادم من الفردوس. أنا مأخوذ بما مضى من أيامي. تلك الأيام التي لا تكف عن ملاحقة الذاكرة ومطاردتها».

والراوي في قصصه غالبًا ما يكون طفلًا أو رجلًا كبيرًا يستدعي الطفولة، إذ تبدو الطفولة هي كلمة السر في قصص الكفراوي ودافع الإلهام العفوي والخيال السحري اللعوب.



الإسكوريال:

عمارة مهيبة متقشّفة لأغنى دولة في عصر النهضة



عبدالسلام باشا

مدريد

أبراج دير الإسكوريال وأسواره تظهر ثم تختفي، مع انحناءات خط القطار الواصل بينه وبين مدريد، كأنها مشاغبة أو مداعبة من سلسلة الجبال التي يتخذ القطار طريقه بينها في الشمال الغربي لمدريد؛ فالخط ليس مُستقيمًا، كأنما يبحث في انعطافاته عن أقل الدروب انحدارًا. إنها المحطة الأخيرة، أو نهاية الخط، ففيها يُفرغ القطار جوفه من كافة حمولاته وركابه، وأغلبهم زوار. يتضح ذلك مما يحملونه في أياديهم من: كاميرات، وحقائب، وزجاجات مياه، ويتأكد من خلال حيرتهم عند اختيارهم أي مخرج من المحطة يسلكون، وإلى أي طريق يتجهون.

خلفتُ ورائي المحال والمقاهي، واتجهت صوب الغرب لأجتاز حديقةً في البلدة الصغيرة التي تحمل اسم القديس سان لورينثو الذي كُرّس له الدير، وكأنه طقس لتهيئة الروح والانغماس في جمال العمارة، ورموز التاريخ الحاضرة في ذلك الدير الملكي، كما يُطلق عليه بشكل رسمي.

فاسمه «الدير الملكي لسان لورينثو بالإسكوريال»، لكن الاسم لا يُعبر إلا عن جزء بسيط من البنايات التي تشملها الأسوار المتقشفة للإسكوريال، فهو يحتوي على دير وكنيسة كبيرة وقصر ملكي وأبهاء وحدائق ومكتبة وبانثيون أو مقبرة تضم رفات ملوك أسرة أستورياس وأسرة بوربون.

رحلة في الزمان والمكان والتاريخ

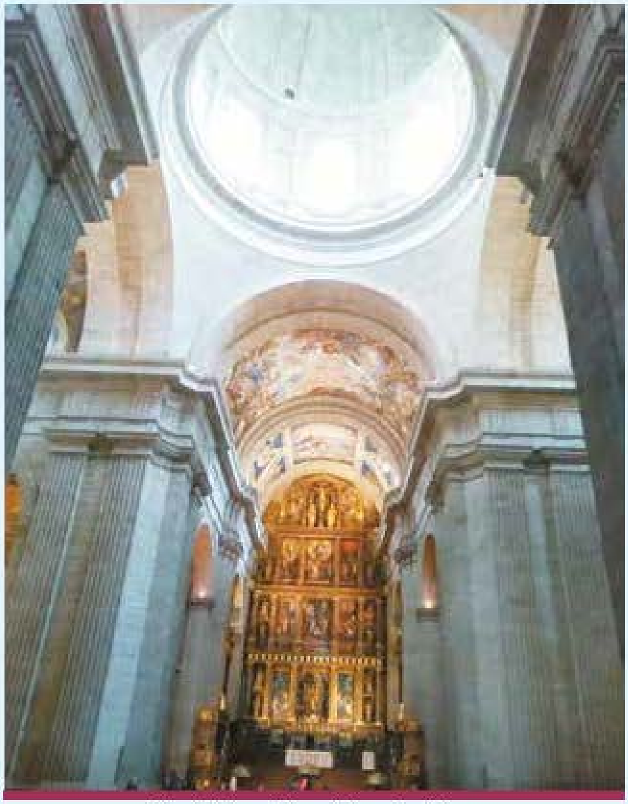
أسوار الإسكوريال المهيبة بنوافذها المنتظمة، كثيرة العدد، تبدو مُخالفة لفكرة الدير، حيث الغرف الخاصة بالرهبان التي لا يدخلها إلا ضوء شحيح. أكثرها تقشفًا وصرامة الواجهة الشمالية، حيث باب الدخول. وشيئًا فشيئًا، مع الابتعاد عن الزحام بجوار البوابة، وتفتيش الحقائب وما إليها؛ يلجُ المرءُ إلى عالم من الهدوء والسكينة، جديرٌ بإثارة الفضول، فيسير تحتَ «البواكي» بينما ينتقل من بهو إلى آخر عن يمينه حتى يصلَ إلى مبنى البازيليكا أو الكنيسة. ومثل كاتدرائية القديس بطرس بالفاتيكان، تبدو كنيسة الإسكوريال معرضًا فنيًا على الجدران وفي السقف، فضلًا عن العمارة والنقوش والزينة في المذبح والأعمدة والقبة.

تصميم الإسكوريال ومبانيه يعلنان عن دخول إسبانيا عصر النهضة

تصميم الإسكوريال ومبانيه، بخاصة الكنيسة، ليس إلا إعلانًا عن دخول إسبانيا عصر النهضة في العمارة والفن، فهناك لوحات للجريكو وتيزيانو وخوان إرنانذث دي نابارتيه، وعلى الأخص أعمال الإيطالي لوكا كامبياسو الذي رسم أسقف الكنيسة وجدرانها، فضلًا عن اللوحات الضخمة التي تُصوّر معركة «ليبانته» التي خاضها فيليب الثاني ضد الإمبراطورية العثمانية، والتي تُعرض في قاعات خاصة لهذا الغرض.

كل اللوحات التي تضمها الكنيسة، سواء لفنانين إيطاليين أو إسبان، تنضح بروح عصر النهضة، وتُعبر عن إرادة سياسية ودينية تقف خلف الاختيارات.

كانت أغلب الأعمال الفنية والتصميمات الخاصة ببنايات الإسكوريال تخضع لموافقة فيليب الثاني، لكن الكنيسة والقصر



بهو الملوك والواجهة الرئيسية لكنيسة الإسكوريال



فراش فيليب الثاني في قصره الملحق بالإسكوريال



الواجهتان الغربية والشمالية لدير الإسكوريال

الملكي يحملان بصمة إرادته ورغباته.

فقد أُنجزت كل هذه المباني بين عامي 1563 و1584، أي في واحد وعشرين عامًا فقط، وهي فترة قياسية بمقاييس ذلك العصر بالنظر لضخامة الإسكوريال وتعدد مبانيه وأغراضها.

داخل الكنيسة كان الفضول يدفعني لرؤية اللوحة التي تمثل استشهاد سان لورينثو، الذي يحمل الدير اسمه. إنها تمامًا في منتصف اللوحات المعلقة فوق المذبح الأكبر، تحتل موقع الصدارة. لا يمكن للأمر إلا أن يكون هكذا؛ ها هو سان لورينثو مُحاطًا بالجنود الذين يدفعونه فوق المشواة التي تم تعذيبه عليها. إنها لوحة للإيطالي بيليجرويني تيبالدي، إحدى أهم الأعمال في الكنيسة.

كان فيليب الثاني يرى في القديس الإيطالي رمزًا للصمود وقوة الإيمان والثبات على العقيدة، لذا خلّده بتكريس الدير لذكراه.

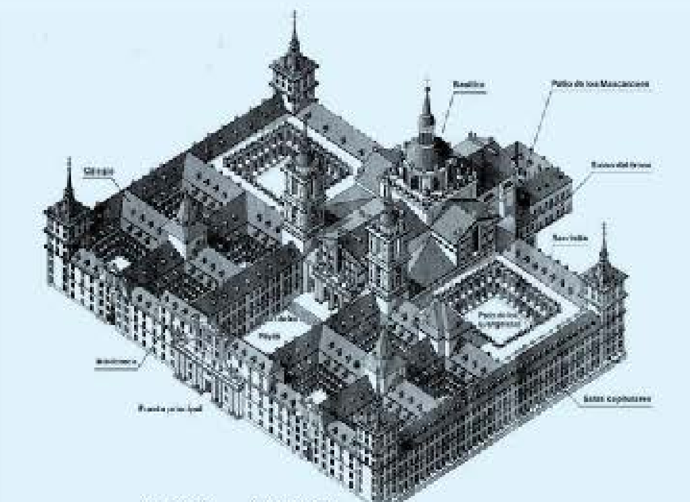
وللمفارقة، لم تَرُقْ اللوحة التي رسمها تيزيانو لفيليب الثاني، إذ كانت داكنة، مُعتمة، تعج بالرموز والإشارات، وكان تيزيانو، الذي تم تكليفه بالعمل أثناء وجوده في إيطاليا، قد نفّذ من قبل لوحة شبيه لسان لورينثو أيضًا، وهو ما زكّاه ليتم اختياره لهذه المهمة، وكان وفيًا للروايات التاريخية التي تناولت مشاهد تعذيب القديس ليلًا، لكن لوحة تيزيانو بدت قاتمة للغاية في عيني الملك، فضلًا عن كون حجمها كان أصغر من المكان المخصص لتوضع فيه، ولهذا لم تُعلَّق في المذبح الأكبر. وهي توجد اليوم بمتحف البرادو في العاصمة مدريد. أما اللوحة الحالية، التي رسمها تيبالدي، فجاءت ألوانها أشد نصوعًا وبريقًا، لكنها تكاد تنسخ لوحة تيزيانو، وبخاصة مشهد القديس فوق المشواة.

رمزية المشواة جعلتها تحتل موقعًا مهمًا في البوابة الرئيسية للإسكوريال، حيث توجد اثنتان منها فوق الباب الرئيسي.

أما عن يمين المذبح ويساره فتوجد القبور الجوفاء لكلٍّ من الإمبراطور كارلوس الخامس، وابنه فيليب الثاني، وزوجتيهما وبعض من ذريتهما.

كما كان فيليب الثاني يُطل على المذبح الكبير من نافذته في القصر الملكي ليتابع القداسات.

كان تمثاله -ولا يزال- حاضرًا داخل الكنيسة. وقد كان قراره ببناء هذا المجمع، والكنيسة والدير، على وجه الخصوص؛ لغرضين رئيسين، ووفق وثائق تلك الفترة، لم يكن غرضه بناء معبد للمُصلين؛ وإنما بيت للرب تقربًا وشكرًا على الانتصار على الفرنسيين في معركة سان كينتين عام 1557، بعد عام واحد من توليه الحكم، بعد تنازل أبيه «كارلوس الأول» عن العرش.



مخطط لمباني دير الإسكوريال

كان ذلك غرضه الأول، لكنه أيضًا كان راغبًا في تشييد «بانثيون» جديد يمكن أن ينعم فيه أبوه، ومن بعده هو وذريتهما براحة أبدية، ولهذا كان قرار بناء الدير أيضًا، ليضم جثمانهما بالقرب من نفوس مُتعبدة تقية، ولهذا أقنع أباه بتغيير وصيته عام 1558.

كان طموحه في بناء دولة حديثة يظهر في


مكتبة الإسكوريال


تفصيلة من مذبح الكنيسة ولوحة تعذيب سان لورينثو

مناح شتى، منها قراره نقل العاصمة من طليطلة إلى مدريد عام 1601.

لم يكن الإسكوريال يشتمل على بنايات مُحملة برموز دينية وإنجيلية فقط، وإنما كانت الرموز والإشارات التي يرغب فيها فيليب الأول، ولهذا نلاحظ الحضور الكبير للملكين التوراتيين، داود وسليمان، في واجهة الكنيسة.

أخرجُ من الكنيسة إلى بهو الملوك، حيث الواجهة الوحيدة المرئية للكنيسة، لأن الواجهات الأخرى توجد لصق بنايات أخرى.

ويُطلق عليه هذا الاسم لوجود تماثيل لستة ملوك توراتيين يتوسطها تمثالان لداود وسليمان، الذي كان فيليب الثاني يُكن له تقديرًا كبيرًا لشهرته كحكيم، ولشدة بأسه. وهو أمرٌ مُحير بالفعل، حيث جرت العادة على وضع نقوش وتماثيل لقديسين وللسيدة العذراء في واجهات الكنائس. بل إن الواجهة تحتوي على تمثال للقديس لورينثو فقط.

في هذا الدير أكثر من ٤٠ ألف مُجلد في مختلف المعارف والفنون، اشتراها فيليب الثاني لتعمير خزانته

مكتبة للعلوم الدنيوية في قلب الدير

ومن بهو الملوك إلى المكتبة، وهي لا تقل في رونقها عن رسوم السقف والأجزاء العليا من الجدران عن الكنيسة؛ إلا أنها -على العكس- مُكرَّسة للعلوم المتحررة وهي: الموسيقى، والنحويات، والحساب، والهندسة، والفلك، والجدلية، والبلاغة. كما أنها مزينة برسوم للفلاسفة والأدباء والعلماء. تشهد بذلك رسوم تجسد الفلسفة كامرأة تضع يدها على كرة، ويحيط بها كلٌّ من: سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وسينكا.

كما توجد مشاهد لمدرسة أثينا ولمدرسة بابل ولموت أرشميدس؛ لكنها لا تخلو أيضًا من إشارات دينية ولاهوتية.

تُطل مكتبة الإسكوريال على بهو الكنيسة، وهي قاعة على هيئة مُستطيلة، يبلغ طولها أكثر من خمسين مترًا، وعرضها تسعة أمتار، أما ارتفاعها فيصل إلى عشرة أمتار.

وتحتوي على أكثر من 40 ألف مُجلد، حيث قام «فيليب الثاني» بشراء عدد كبير من المُجلدات من أجل المكتبة في مختلف المجالات والعلوم، كما صدر قرار في فترة لاحقة بإهداء نسخة من كل كتاب يصدر في إسبانيا إلى مكتبة الإسكوريال.

قصر فيليب المُتقشّف

مباني الإسكوريال، لدى رؤيتها من السماء أو من مكان مرتفع، تبدو منطقة مُستطيلة، تتوسط الكنيسة جهتها الشرقية، لكن قبل الكنيسة وفي بناية مُستطيلة أخرى يوجد قصر فيليب الثاني.

وهذا التركيب المعماري، خاصة مع رؤية مخططات مباني الإسكوريال المنتظمة والمتوازية، يبدو كإيحاء بفكرة المشواة التي تم تعذيب سان لورينثو عليها.

لا توجد معلومات موثوقة تؤكد هذا، خاصة وأن فيليب الثاني لم يسمح بكتابة أي سير ذاتية له، وأمر بتدمير كل الوثائق المتعلقة بشخصه فقط، ولا تمتُّ للحكم بصلة. لكنها التكهنات، الرغبة في رؤية رموز وإشارات يُحتمل أن تكون حقيقية وواقعية، بقدر ما قد تكون مجرد مصادفة.

وبالرغم من هذا، توجد أمور يمكن الجزم بها حول فيليب الثاني، وهو ما يمكن رؤيته في قصره بالإسكوريال.

للأسف، لا يمكن زيارة القصر بالكامل، وإنما فقط الغرف الملكية وقاعة المعارك، حيث توجد الرسوم الضخمة التي نفذها تيزيانو، وتُصوِّر المعارك التي انتصر فيها فيليب الثاني.

لكن المخادع الملكية كافية لتكوين فكرة عن فيليب الثاني، ورسم ملامح شخصيته. أثاث بسيط وقور، بلا بذخ، رغم أنه ليس بالفقير أو المبتذل.



الواجهة الجنوبية وقصر فيليب الثاني



مقعد الإمبراطور فيليب الثاني

يبدو الفراش والمكتب والمقعد، بل والجدران، جديرة بشخص متقشف لكنه مقتدر. لكنه ليس أي شخص، إنه ملك أغنى مملكة في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، حيث كان يمكنه اقتناء أكثر قطع الأثاث فخامة وبذخًا.

وعلى الرغم من هذا تبدو غرفة الملك في بساطة متناهية، حتى الزخارف والنقوش على المفروشات تبدو مُتأرجحة بين ما هو جدير بملك، وما هو جدير بزاهد مُتقشف.

غرفة الملك فيليب الثاني تُطل على الكنيسة، وهي الغرفة التي كان يُقيم فيها كثيرًا، وفي الفترة الأخيرة من حياته لزمها بسبب المرض.

إلى جانب هذا، تبدو قاعة الاجتماعات أو استقبال الضيوف على قدر كبير من البساطة والتقشف أيضًا. فلا توجد سوى مقاعد خشبية، ولا توجد أرائك أو مقاعد بحشيات باهظة الزخرف والزينة.

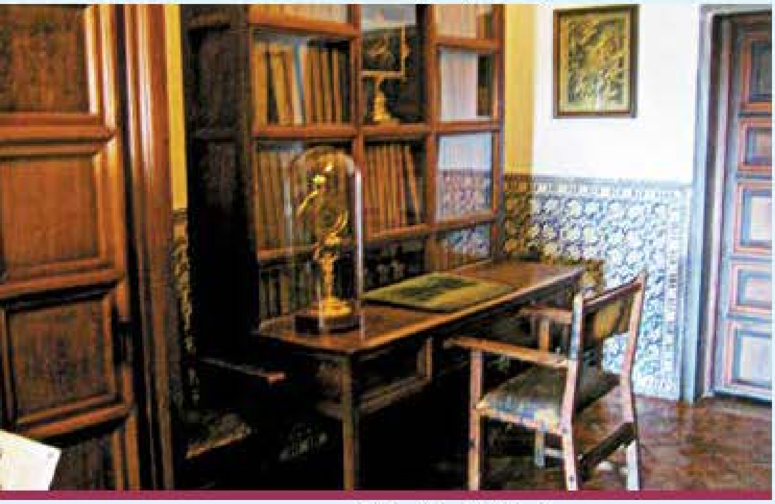
قرار ملكي بإهداء نسخة من كل كتاب يُطبع في إسبانيا لمكتبة هذا الدير

كل هذا على العكس من قصر آل بوربون الذي تم بناؤه في الإسكوريال في القرن الثامن عشر، في بعض غرف وأجزاء القصر القديم. البذخ والترف الباديان كافيان في حد ذاتهما للتعبير عن الفارق في التفكير والشخصية والتوجهات.

ولا يتسع المجال لأحكام سياسية، لكن قوة وعظمة الإمبراطورية الإسبانية في عهد فيليب الثاني، والتقلبات، وعدم الاستقرار في إسبانيا في القرن التاسع عشر، إلى درجة تعرضها للاحتلال الفرنسي؛ كلها أمور كافية للمقارنة بدون إسهاب. ومن القصور الملكية إلى المقبرة الملكية أو «البانثيون»، حيث يجب الهبوط عبر سلالم كثيرة ضيقة موحية برحلة طويلة ونأي عن الحياة.



مقبرة الملوك بدير الإسكوريال



مكتب الإمبراطور فيليب الثاني



واجهة الكنيسة ويتوسطها تمثالا داود، وسليمان

وفي النهاية في قاعة مسدسة، يوجد ستة وعشرون تابوتًا من الرخام في صفوف متراكمة للملوك تواجهها صفوف للملكات.

وإلى جانب ملوك آل أستورياس، يوجد ملوك وملكات آل بوربورن أيضًا في هذه المقبرة الملكية.

توجد هذه المقبرة، بالإضافة لمقبرة الأمراء وأبناء وبنات الملوك تحت الدير. لكن هذه المقبرة الأخيرة، الأكبر والأكثر اتساعًا، وقد أُنشئت بعد ثلاثمائة عام من بناء الإسكوريال، في نهايات القرن التاسع عشر. ويبدو جليًا الفارق في الأسلوب المعماري والفني بين المرحلتين. ليس فقط في التقنيات والتوفر على أدوات أكثر تقدمًا، لكن لأن مقبرة الأمراء بشكل عام تبدو أكثر جدة في التماثيل التي تُزيِّنها، وفي النقوش والحروف المكتوبة بها الكلمات والأسماء.

كما أن القصرين الملكيين يسمان عصرين مختلفين في روحيهما وتوجهاتهما، لكن روح الإسكوريال الأصلية باقية فيما عدا ذلك، في الكنيسة والمكتبة والأبهاء والقصر القديم، وفي قاعة المعارك حيث توجد الأبسطة الضخمة التي تصور معركتي سان كينتين وليبانتو.

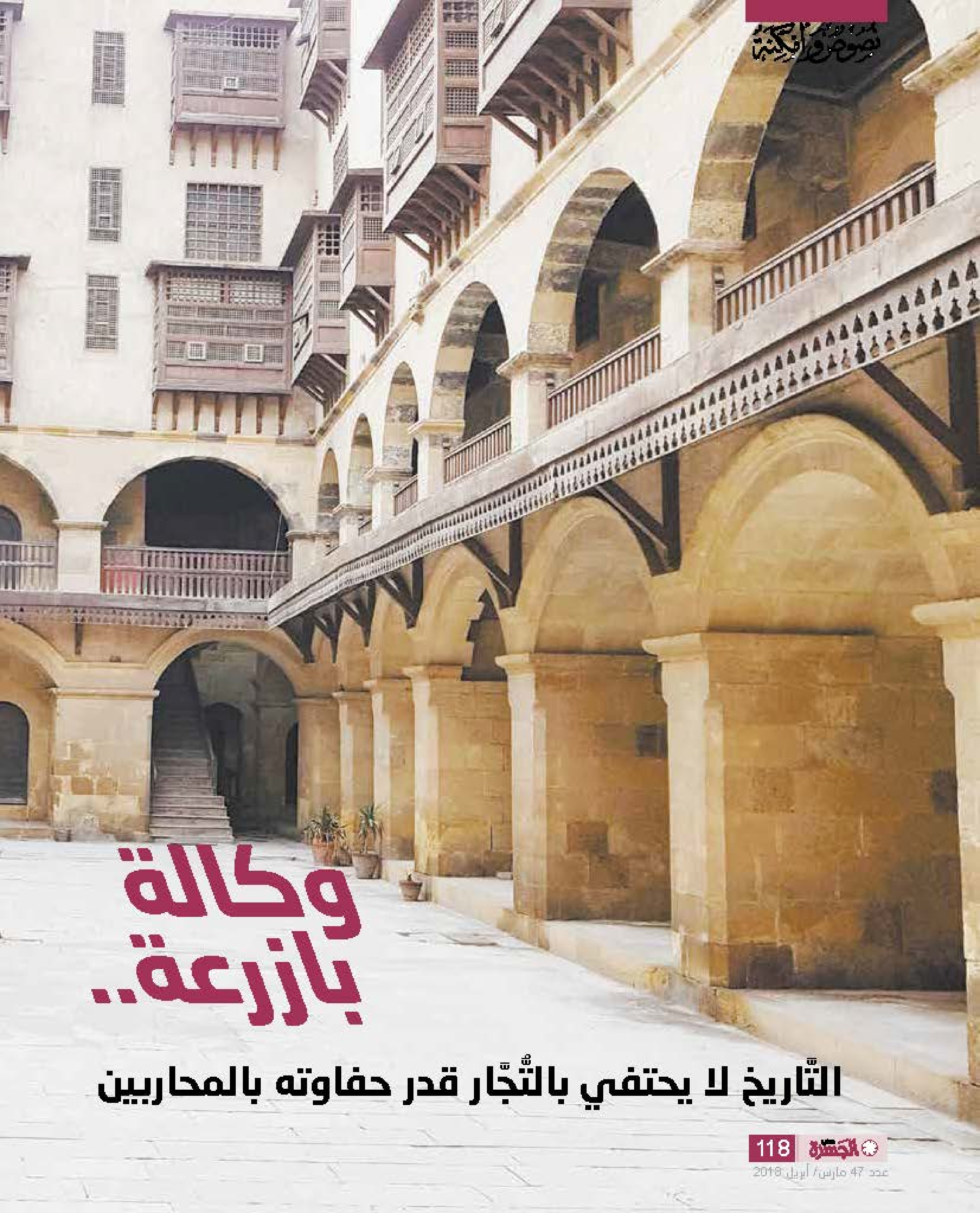
المخادع الملكية تكفي لتكوين فكرة عن سلوك فيليب الثاني

وفي قاعات سُفلية عديدة مليئة بلوحات لفنانين إيطاليين في معظمهم، لكن تغلب عليها الألوان الداكنة، الرمادي والأسود والأزرق، وتصور مشاهد قاسية، كأنما حضور الألم والمعاناة أكثر وطأة في هذا المكان من حضور الأيقونات ومشاهد ميلاد المسيح كما في كنائس ومعابد أخرى.

وفي الخارج أيضًا، ما إن يخرج المرء للأبهاء حتى يشعر بروح التقشف والصرامة في الخطوط المستقيمة والزهد في الزخارف.

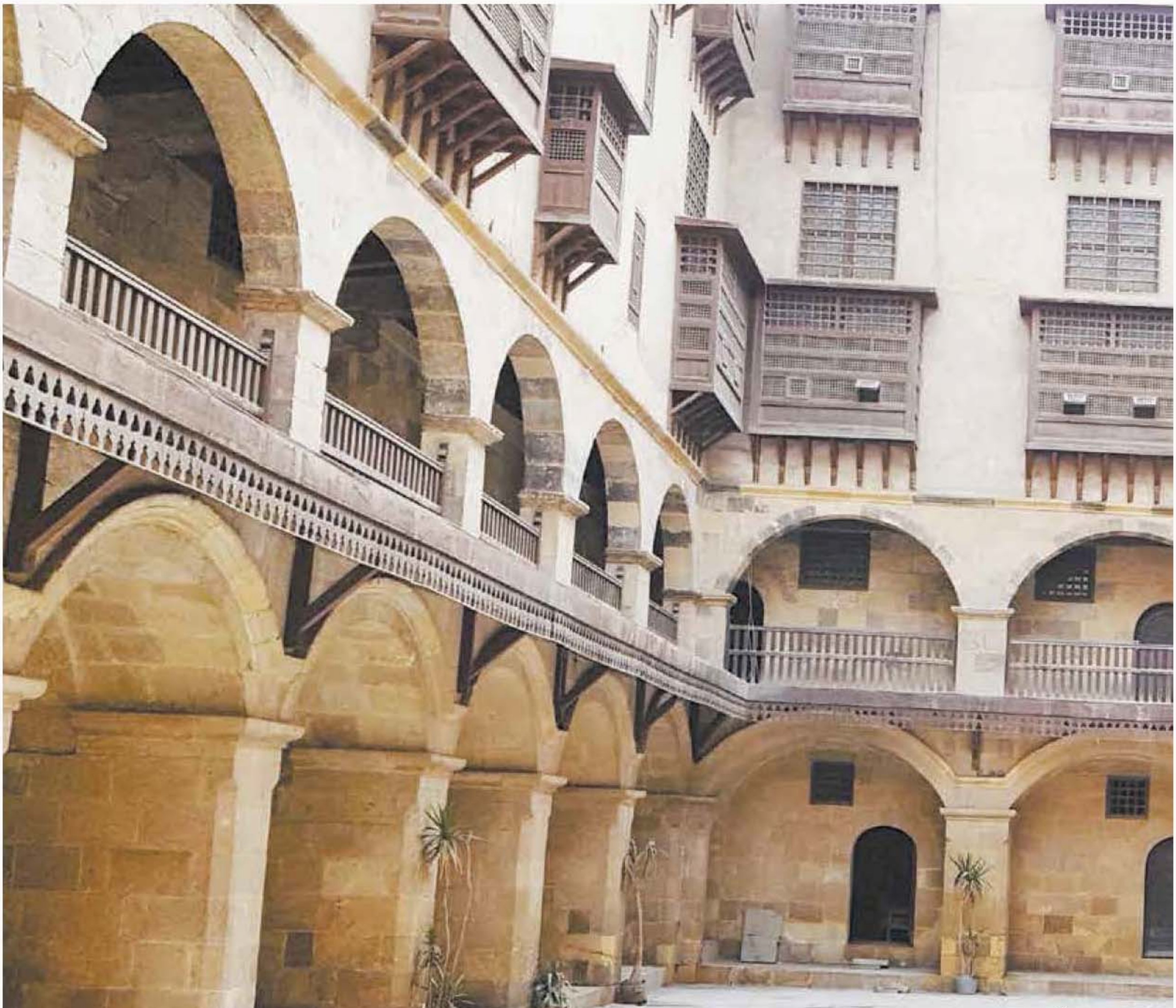
وخارج الأسوار في الساحتين المفتوحتين أمام الواجهة الشمالية والواجهة الشمالية، تبدو الأسوار الضخمة العالية كحصن منيع، فأسوار الأديرة دائمًا ما تكون خشنة سميكة، لكن ليس بهذا الارتفاع، كما أنها لا تتوفر على نوافذ وعلى غُرف مُطلة على الساحات والشوارع والساحات.

أما واجهات الكنائس أو القصور، فعادة أو دائمًا ما تكون مترعة بالنقوش والزخارف. أما الواجهة الغربية للإسكوريال فهي مزخرفة لكن بصرامة وبجدية، مثيرة للتفكير والتأمل أكثر منها تأثيرًا في المشاعر. تُثير الإبهار على طريقتها الخاصة، مثل كل ما يحتوى الإسكوريال. وإن لم يكن بسبب الحدائق في الجهة الجنوبية والجهة الشرقية لبدا الإسكوريال حصنًا منيعًا مثيرًا للإعجاب بقدر ما هو مثير للفضول والرهبة حول ما يوجد خلف أسواره.



وكالة بازرعة..

التّاريخ لا يحتفي بالتُّجّار قدر حفاوته بالمحاربين

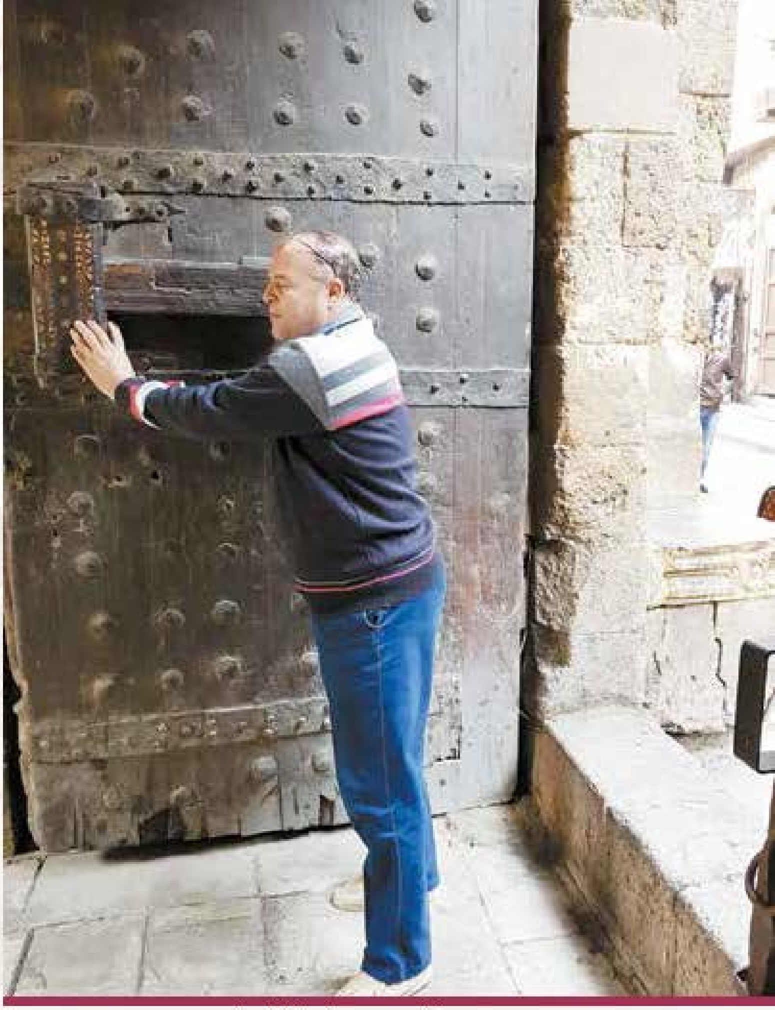


كنت أعيشٍ وحدي فِي «القاهرة»، فلم يكن من بُدٍّ، إذا اشتَدَّ جوعي، مِن اللجوء للمطاعم، لآكل ما أعرف صنفه ولا أعرف كيف أُعِدَّ. كان ذلك يقلقني، لكن وبعد تجارب عديدة، صرت أتخيَّر وجبات مُعيَّنة من مطاعم مُحدَّدة، كانت منها وجبتي الأسبوعيَّة المُفضَّلة، آخذها من مكان محترم جِدًّا، «مَطبخيًّا» و«تَاريخيًّا»! وجبة «ماكريل» مشوي من مطعم أسماك يقع فِي حي «الجَماليَّة»، فِي يوم «الجمعة» من كُلّ أسبوع، اليوم الذي أحرص على أن يكون يومًا فَاطميًّا، حيث أُصلِّي فِي أحد المساجد العتيقة المرصوصة على طول شارع «المُعزّ»، ثُمّ أذهب إلى مقهى شَعبيّ صغير في حارة «السنَّانين»، أشرب الشَّاي وأدخن الشِّيشة، قبل أن أمضي، تقودني معدتي، إلى مطعمي الأثير ووجبتي المفضلة.



أشرف الخمايسي

القاهرة



الكاتب يفتح بوابة وكالة بازرعة

المشي في هذه المنطقة -تحديدًا- يُحقّق لروائيّ مثلي متعة كبيرة، كتلك التي تتحقّق لقرصان يجوب البحار مُتهيّئًا للّحظة التي سيعثر فيها على كنز الخريطة.

«الجَماليّة» وشارع «المُعزّ» بحر حكايات، والأشطر يصيد. على عينيك الانتباه طوال الوقت إلى بقايا التّاريخ المجيد الذي عاشته دولة الخلافة الإسلاميّة في «مصر»، حيث كان مِصريّ تلك الأيّام القديمة يمشي في هذه الشّوارع متباهيًا بمكانة ومنعة وعِزّة دولته، مُعتدًّا بها، تمامًا كما يمشي الأمريكيّ الآن في شوارع «مانهاتن» مثلًا، أو الفرنسيّ في «الشّانزليزيه». عليك شَمّ رائحة الفخر الفوّاحة من تلك العمائر الضّخمة: مساجد، وكالات، بيوت أمراء مماليك وعُثمانليّة، حتّى بيوت التُّجار ومُوظّفي الدّولة العاديِّين. كما أنّ على أذنيك متابعة لطائف وطرائف ما يجري بين النّاس من أقوال هنا، حيث لا يكاد يكون غرباء، لكن ستجد -بالتّأكيد- اغترابًا ضرب بأطنابه في أرواحهم! اغترابًا سبّبه التّسارع الرّهيب لدوران المبادئ والقيم نحو الدَّنيّ، فصار الصّغير لا يهتمّ لكبير، ولا الكبير يتلطّف لصغير، والطّبائع المبتذلة التي تصطنعها شاشات السّينما والتّليفزيون شكّلت مودة أخلاق عَبثيّة صبغت حاضرنا بصبغتها الكالحة.

صَلّيت الجمعة في مسجد «الحاكم بأمر الله»، آخر شارع «المُعزّ»، وقصدت مقهاي الصّغير في حارة «السّنّانين»، وطلبت الشّاي والشّيشة، مُقرّرًا، هذه المرّة، الذهاب إلى مطعمي من منفذ هذه الحارة، المنفتح على شارع «التّمبكشيّة»، المؤدّي إلى «الجماليّة».

لم أمشِ غير عشرين مترًا تقريبًا لتطالع عيناي مبنى مهيبًا. اقتربت، إنّه عمارة ضخمة مُشيّدة على الطّراز المملوكيّ؛ ها هي المشربيّات العالية البارزة، المقرنصات المتداخلة، وبَوّابتها الخشبيّة العتيقة. مبنى قديم جدًا، مع قدمه احتفظ بكامل بهائه ورونقه، جذب كامل انتباهي، وأثار فضولي، فنظرت من بَوّابته الواسعة المفتوحة إلى داخله، لأرى صحنًا واسعًا مكشوفًا للسّماء، يدور حوله ما يشبه الحوانيت التي تعلوها ثلاث طبقات من غرف مُطلّة على طرقات محاطة بدرابزين خشبيّ، كما برزت من واجهاتها الكاشفة للصّحن، مَشربيّات صغيرة اصطفّت بتناسق بديع. إنّه شكل معماريّ مُميّز لوكالة مَملوكيّة.

سألت حارسها الحكوميّ عن مَاهيّة هذا المبنى، فأجابني بما توقّعت. وكالة. فسألته عن اسمها. ظننت أنّه سيذكر لي اسمًا مَملوكيًّا فخمًا، أو عُثمانيًّا مهيبًا، من تلك الأسماء الواردة في تاريخ «الجَبرتيّ»، أو في بدائع ووقائع «ابن إياس»، فإذا به يخبرني بأنّها لرجل اسمه «بازرعة»! اندهشت. فلم أكن سمعت أو قرأت شيئًا عن هذا الاسم الفكه الطّريف، ربما الكوميديّ، «بازرعة»!

لمّا رأى الحارس دهشتي أردف: إنّه اسم تاجر يمنيّ اشتراها قديمًا من ورثتها. واستطرد: تعال يوم الاثنين، ستجد أحدًا من المُوظّفين داخلها يجيبك عن جميع الأسئلة التي في رأسك.

بيع المتعة في الشّارع السُّلطانيّ

ليكن يوم الاثنين، وإنّ الاثنين لناظره قريب.

مضيت إلى مطعمي اللذيذ، أخذت «الماكريل» المشويّ السّاخن، وسلكت طريق العودة إلى مَقرّ إقامتي عبر حارات «الجَماليّة» ذات العبق التّاريخيّ المُمسِك.

في يوم «الاثنين» عدت إلى وكالة «بازرعة»، ودخلت من بَوّابتها الضّخمة إلى صحنها الفسيح بعد أن دفعت رسم الدّخول. لم أكن مقتنعًا باسم «بازرعة» هذا، كنت مُتشوّقًا لمعرفة اسمها القديم. لا بُدّ من أن هذه الوكالة كانت لأمير مَملوكيّ، أو عُثمانيّ، فمن هو؟

احتجت إلى معلومات مَبدئيّة تساعدني على فهم ما أراه. دَلّني أحدهم إلى باب من أبواب تلك الحواصل المُصطفّة حول الصّحن، وقال: ستجد هناك مكتبًا تابعًا للمجلس الأعلى للآثار، سيزوّدك بما تريده من معلومات.

دخلت المكتب، وقد كان بالأصل حاصلًا لتخزين بضائع ما قبل



حارة الشّافعي.. ووكالة بازرعة في نهايتها

مائتي عام! «الحاصل» قديمًا، أو «المكتب الحكوميّ» الآن، ضيّق، سقفه مُقوّس إلى أعلى، لا تزيد مساحته على ثمانية عشر مترًا مُربّعًا، يخلو من أيّ جماليّات أو زخرفة، على غير عادة القدماء في البناء والتّشييد، بل إنّ ترميمًا حديثًا جرى على المكان فأصابه بالقبح! إذ السّقف والجدران مَطليّة بطبقة من الإسمنت، وفقط! هل كانت هنا زخارف طمسها هذا التّرميم الجائر؟ أم إنّ القدماء تعاملوا بواقعيّة مع مكان لن يكون أكثر من حاصل لتخزين البضائع؟

طلبت من المُوظّفة التي تجلس خلف مكتب من الصّاج الكالح لونُه معلومات عن المكان، بينما مروحة كهربائيّة موضوعة على الأرض كيفما اتّفق تدور يمينًا وشمالًا، تئزّ تعبًا ومرضًا، وكأنّ المسكينة، أقصد الموظّفة لا المروحة! وقعت في حرج؛ إذ إنّها قالت في ما يشبه الارتباك: ليس لدينا معلومات كافية هنا، لكن يمكنك العثور على الكثير منها في مكتب البحوث الأثريّة الملحق بجامع القاضي «عبدالباسط»، أو في «القلعة».

قلت لها إنّ «القلعة» بعيدة، لذلك سأذهب إلى جامع القاضي «عبدالباسط»، وطلبت منها إعطائي معلوماتها غير الكافية، فلربما أفادتني، ولو قليلًا، في أثناء جولتي الآتية داخل المكان. كما استنسخت لي، مشكورة، ورقة وحيدة، انتهت كتابتها بجملة غير مكتملة! تُؤكّد أنّ هناك أوراقًا أخرى تالية لهذه الورقة، لكنّها مفقودة! الورقة منزوعة من بحث ما، إذ كانت تحمل، في ترتيب الصّفحات، الرقم 373، كُتب في منتصف أعلاها: «وكالة بازرعة»، ثُمّ تاريخ بنائها المُحدَّد بـ1162 هجريّة، المقابل للعام الميلاديّ 1749، ثُمّ رقم تسجيل الأثر، وكان 398، ثُمّ حوت معلومات موجزة لا تُسمن ولا تُغني من جوع، بالكاد تسدّ الرّمق.

> رُبّ تاجر من «اليونان» أو من بلاد «الغال» نزل هنا واندهش بتوهّج الحضارة الإسلاميّة

ها هو النّص: «الموقع: تقع هذه الوكالة بشارع التّمبكشيّة المُتفرّع من شارع الجماليّة، ويَحدّها من الجنوب الشّرقيّ مدرسة جمال الدّين الأستادار، ومن الشّمال الغربيّ بقايا وكالة عبّاس آغا، ومن الشّمال الشّرقيّ شارع التّمبكشيّة، وتقع على خريطة الآثار الإسلاميّة رقم 1 بالمُربّع 4 ح خريطة 7».

وعن تاريخ الإنشاء: «ورد بفهرس الآثار الإسلاميّة أنّها ترجع إلى القرن الحادي عشر الهجريّ، السّابع عشر الميلاديّ، ويرجع أصل البناء إلى ما قبل ذلك بكثير، فهي ترجع إلى سنة 811 هجريّة، المواكبة للعام الميلاديّ 1408، أمّا البناء القائم الآن على أرض الوكالة، فيرجع إلى التّاريخ المذكور أعلاه».

تناولت الورقة -أيضًا- معلومات عن وصف لموقع وكالة «بازرعة» قديمًا: «كان موضع هذه الوكالة في الدّولة الفاطميّة أحد أبواب القصر الشّرقيّ الكبير، وهو المعروف باسم باب الرّيح، وكان بابًا مُربّعًا يُسلك فيه من دهليز مستطيل مظلم إلى حيث المدرسة السّابقيّة، وعُرف في الدّولة الأيّوبيّة بـباب قصر ابن الشّيخ، وظلّ على حاله إلى أن هدمه الأمير جمال الدّين الأستادار سنة 811 هجريّة، الموازية للعام الميلاديّ 1408، وبنى في مكان الدّهليز المذكور القيساريّة الكبيرة ذات الحوانيت والسّقيفة والأبواب الجديدة».

وتنتهي الورقة

تحيّرت أكثر! فالورقة لم تُقدّم لي معلومات إضافيّة مُهمّة سوى أنّ أصل هذه الوكالة يعود إلى أكثر من مائتي عام بكثير، إلى ستمائة عام تقريبًا، لكنّها لم تدلّني على اسم صاحبها الأصليّ، منشئها الأساسيّ، من تابع بناءها بقلب شغوف، وصبر على طول الأيّام منتظرًا لحظة الاكتمال، التي يبرق بها وهج السّعادة، وهو يسمع اسمه يتردّد بين النّاس كرجل عظيم، أنشأ وكالة تجاريّة فخمة.

خرجت من الحاصل ذي الباب الضّيّق المنخفض، كادت رأسي تخبط أعلاه، فانتبهت فجأة إلى ملحوظة مُهمّة، لأسأل نفسي: كيف لهذا المكان الضّيّق أن يكون مخزنًا للبضائع؟! المخازن يجب أن تكون واسعة، ذات أبواب عالية، تسمح بدخول الحمّالين والعُمّال



واجهة الوكالة المطلة على شارع التمبكشية، أو ما كان يُسمّى الشارع السلطاني

في أثناء حملهم للبضائع على أكتافهم دون أن يتسبَّب انخفاض الأبواب في تعطيل العمل. كما أنَّ المخازن، أو الحواصل، يجب أن تكون ذات مساحات مفتوحة بمنافذ تهوية، في حين أن ضلعًا واحدًا فقط من هذه الوكالة، الضِّلع الخلفيّ، كانت لحواصله نوافذ بالغة الصِّغر، تكاد تكون مُجرَّد فتحات!

سطع في خاطري احتمال مدهش: ربما لم يكن هذا البناء وكالة تجاريّة! ربما كان شيئًا آخر أشبه بالفندق، مكانًا لاستقبال الغرباء، أو وكالة فعلًا لكن.. لبيع المتعة وشرائها! فضيق ما سُمّي بالحواصل لا يصلح إلّا لمسافر عابر، أو لعاشقين يمكن لهما اعتباره عُشًّا جميلًا.

ضحكت من نفسي، وقلت: مهما حاول التّاريخ تزوير الوقائع، فلن يمكنه تزوير ماهيّة مبنى لم يزل واقعًا ملموسًا على الأرض. هذه وكالة. قد ظلّ النّاس على امتداد مئات السّنين يسمُّونها وكالة، والوكالة مكان للتّجارة.

قالت نفسي بخبث: لم نختلف. ألم أقل لك، قبل قليل، إنّها من الممكن أن تكون وكالة لتجارة المتعة؟!

منتصرًا لتاريخ مُشرِّف أُحبُّ لهذه الوكالة الاحتفاظ به قلت لنفسي مستنكرًا: الذي تتحدَّثين عنه كان النّاس يصفونه بـ«الماخور»، وليس «وكالة».

سمعتها تهمس بصوت مُغوٍ يتخفَّض: لكن ألا ترى الحواصل الضّيّقة؟!

ولكي أصل إلى مسجد القاضي «عبدالباسط» الأثريّ، كان عليّ قطع شارع «التّمبكشيّة» القصير طولًا، ثُمّ قطع شارع «المُعزّ» عرضًا، لأدخل في شارع ضيّق يفضي إلى شارع أضيق، لكنّه مشهور جدًا، لذكره في رواية من ثلاثيّة «نجيب محفوظ» الخالدة. شارع «سِكّة برجوان». إنّه في الواقع أضيق من أن يكون شارعًا، والأنسب أن نطلق عليه اسمه بوصفه القديم الملحق به، سِكّة «برجوان»، أو حارة «برجوان». تلك السّكّة تتلوّى بين بيوت قديمة قائمة، وبيوت قديمة سقطت ولا يزال هدمها في مكانه يُشير إلى أيّ مدى نعبث بعمائرنا التّاريخيّة. الحارة الأثريّة تعجّ بمحلات بيع الطّيور الحيّة، والمذبوحة. وبورش تُنتج قطعًا مُكمِّلة للأجهزة الصّحيّة! وبمطاعم الأكل الرّخيص: فول وطعميّة، كشري، كرشة وممبار. مَرَّ أمامي بائع العرقسوس في ملابسه المزركشة، ولَعِب الصّاجات النّحاسيّة المعلّقة بأصابعه، فانطلق رنينها يُرقِّص الحارة! أحسست بأنّي، وأنا الذي أعيش القرن الحادي والعشرين، مغموسًا في القرن الخامس عشر! كُلّ حِرَف ذاك القرن البعيد لا تزال موجودة.. حاضرًا هي هي!. اختلفت الأزياء، اختلفت أشكال بعض العمائر، أصوات التّليفزيونات في المقاهي، الرّاديوهات في المطاعم؛ لكنّها مختلفات لم تصنع غير فرق شكليّ بسيط بين زمنين متباعدين. ورغم تغيُّر طبيعة الإنسان المصريّ؛ إلّا أنّ مناوشاته المرحة مع جيرانه، ومعاركه الصّغيرة، التي لا تؤثِّر عادة على بقاء العلاقات قويّة ومتينة، ظلّت أخلاقًا تُميِّز مصريّ الحارة حتّى الآن.

«الجمّالية» بحر حكايات.. و«الشاطر» يصيد

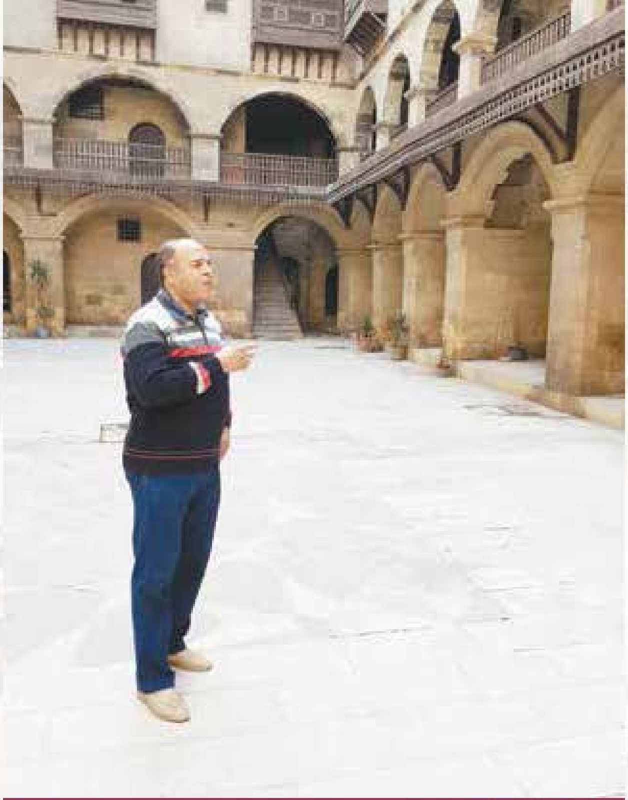
في سِكّة «برجوان»، صادفتني امرأة تقف أمام رجل يبيع جبن قريش، وزبدًا، وبيضًا، وملوخيّة يابسة، وإذا بصوتها يعلو فجأة بنبرة استنكار هازئة: كيلو الملوخيّة النّاشفة بـ60 جنيه! ليه؟! هاتدّيني عليه جوز أرانب؟! أشاحت بذراعها المصُوغ بأساور الذّهب، وتركت التّاجر مُتذمِّرة، وكان يبتسم وقد رفع صوته يقول مستبرئًا: واحنا ذنبنا إيه بس يا ست، هيّ جايّة غالية من مكانها!

في أيّ دولة من دول الخلافة التي مَرَّت على «القاهرة»، جرى مثل ذلك الحوار بنفس صيغته؟ وكم مَرّة؟ أكيد في كُلّ الدّول، ومرّات لا تُحصى، فالإنسان المصريّ عَبْر الأزمنة المُمتدّة حاملًا روح المكان، لم يتخلَّ عن حمله مطلقًا، كما حمل معه بضائعه القديمة، من بينها الملوخيّة اليابسة! والسّيّدات المصريّات بارعات في التّسوّق، إن لم يعجبهنّ السّعر ولم يشترين، فلا بُدّ من أن يرمين كلمتين ساخرتين للتّاجر مقابل ابتسامة مندهشة منه، أو ضحكة، يعرفن أنّها لن تظهر على شفتيه عن طيب نفس، وإنّما يداري بها خجله من بضاعته الغالية التي ستركد بغلوّ ثمنها.

مكتب المجلس الأعلى للآثار في حرم جامع القاضي «عبدالباسط» الأثريّ! تكلّمت مع مُوظّفات عديدات جالسات يتبادلن حوارًا هادئًا عن بغيتي، معلومات وفيرة عن وكالة



لوحة معلومات موجزة عن الوكالة


الخبايسي في صحن الوكالة

«بازرعة». قامت إحداهنّ إلى إحدى الخزانات. أخرجت ملفًّا مدروزًا بالأوراق. بعد تقليب فيها استمرّ لدقائق سحبت ثلاث ورقات مكتوبة بخطّ يدٍ أنيق، مجموعة إلى بعضها بدبّوس. مدّت لي يدها بها، فأخذتها متعجّبًا وأنا أتساءل: أهذه هي كلّ المعلومات الموجودة لديكم عن وكالة «بازرعة»؟!

بائع العرقسوس في ملابسه المزركشة يلعّب الصّاجات النُّحاسيّة فيُرقِّص الحارة

قالت إحداهنّ: ستجد فيها بعض المعلومات، وستجد عناوين مراجع مُهمّة في مكتبة جامعة «القاهرة»، لكن لا بُدّ من أن تحصل على ترخيص بالدُّخول إلى تلك المكتبة يُستخرج...

حكاية طويلة من أجل الحصول على معلومات عن مكان واحد! لماذا لا يضعون في كُلّ مكان أثريٍّ كشكًا بسيطًا يحوي ما كُتب من معلومات عنه؟ يمكنهم، لو نفّذوا هذه الفكرة، الرّبح منها. يمكنهم بيع نسخ من الكتب التي تتناول المكان المُزار.

صوّرت الورقات الثّلاث، وأخذت أقرؤها. كان فيها جميع ما أحببت معرفته عن المكان! طبعًا مفاجأة.

تناولت الورقات موقع الوكالة بشكل تفصيليّ، فأضافت لي معلومة لطيفة. إنّ شارع «التُّمبكشيّة» لم يكن يحمل هذا الاسم بالأساس، الاسم الدّالّ على وضعه مركزًا مُهمًّا لتجارة التُّمباك، بل كان، حتّى وقت قريب، يحمل اسمًا فخمًا: الشّارع السُّلطاني!

منحتني الورقات معلومات قيّمة عن مادّة البناء، وأنّ الطّابقين، الأرضيّ والأوّل، قد شُيّدا من مداميك حجريّة كبيرة، متساوية الأبعاد. أمّا الطّوابق الثّلاثة العلويّة فقد بنيت بالآجر، وكانت الحكمة هي أنّ الطّوابق السُّفليّة طوابق الأساس، ولا بُدّ من أن تكون مُقوّاة بالحجر.

صحن الوكالة

أحفّز أحاسيسي للولوج إلى وسع التّاريخ الإسلاميّ المهيب، ذلك التّاريخ الذي استطاع أن يهبنا أبنية وعمائر تمتاز بهذه الأبّهة والجمال الفائقين. فعلًا، مساحة الوكالة، بالتّخمين، تقترب ممّا ذكرته معلومات الأوراق الثّلاث. مستطيل مكشوف مساحته 25 مترًا في 11 مترًا، ترتفع الأبنية من حوله حتّى 14 مترًا. الفناء كان مكانًا لربط الجمال، والنّوق، والحمير، والبغال، التي تحمل البضائع الواردة والصّادرة إلى ومن الوكالة. المفروض أن يكون الفناء كذلك، فإن كان كذلك بالفعل، فأين الحوض الكبير الذي من عادة الأجداد بناؤه لسقي الدّوابّ؟ نظرت حولي أبحث عنه فلم أجد له أثرًا!

إذن، ربما ظنوني في أنّ هذا المبنى كان فندقًا صحيحة!

صعدت سُلّمًا خشبيًّا إلى الطّابق الأوّل بصحبة أحد رجال الأمن، كنت طلبت منه رؤية أماكن السُّكن ذات المشربيّات، وكانت مغلقة بالأقفال! فلمّا عرف الرّجل أنّي سأكتب عن الوكالة تطوّع لصحبتي، وجدّ في إرشادي:

- هذه السّلالم لم تكن خشبيّة، كانت صخريّة، لكن القائمين على التّرميم وجدوا أنّ الخشب سيُكلّفهم أقلّ!

الحواصل أيضًا تدور بالطّابق الأوّل، هذا ما تقوله الورقات



مزلاج بوابة الوكالة



جانب داخلي من وكالة بازرعة

الثَّلاث، لكنَّ دليلي قال:

- الغرف أشبه بمكاتب هذه الأيَّام، فيها كانت تَتِمّ صفقات البيع والشِّراء.

كلام صاحبي أقرب للحقيقة مِمَّا هو وارد في الورقات؟!

- تَظنّ أنَّ هذه وكالة تِجاريَّة فعلًا؟

- نعم، كان «بازرعة» يبيع فيها الصَّابون والعطور. هذا مكتوب على اللافتة الإرشاديَّة عند بوَّابة المدخل، سمعت أنَّها كانت أهمّ وكالة لتجارة البُنّ اليَمنيّ أيضًا.

ما تَصوَّرته في ذهني من احتماليَّة أن يكون هذا المبنى فندقًا كان خطأ، فالحواصل التي تَصوَّرتها غرفًا للنُّزلاء لا تصلح مطلقًا للمعيشة، لأنَّها تفتقد لأهمّ عنصر حياتيّ، دورة المياه!

وليس معنى أنَّ غرف السَّكن، في الطَّابقين الثَّاني والثَّالث، كانت صالحة لممارسة حياة مَعيشيَّة متكاملة، نظرًا لوجود دورة مياه، ومطبخ صغير، في كُلّ واحدة، أنَّ هذه الوكالة كانت فندقًا! وإلَّا فما الدَّاعي لوجود حواصل ضَيِّقة في مدار طابقين كاملين؟!

كانت المعلومة التي قدَّمتها الأوراق الثَّلاث صحيحة دون شَكّ، فالتِّجارة تَتِمّ في الحواصل، والتُّجَّار الَّذين يفدون من مختلف بلدان العالم يستريحون أيَّامًا داخل هذه الغرف إلى أن يحين ميعاد مغادرتهم.

لم يكن مُتصوَّرًا أن أترك هذه الوحدات السَّكنيَّة دون العيش، ولو للحظات، في تاريخها العتيق. ربما، في هذه الغرفة التي أقف فيها مُتأمِّلًا مَشربيَّتها الطَّالَّة على صحن الوكالة، ثَمَّة تاجر من العصور الوسطى، أوروبِّي من «اليونان»، أو من بلاد «الغال»، جلس هنا وقد راعه تَوهُّج الحضارة الإسلاميَّة التي أمكنها أن تكون قادرة على إقامة مراكز تِجاريَّة عملاقة تستطيع توفير جميع سبل الرَّاحة للتُّجَّار الوافدين من مختلف بقاع الأرض، وتتعامل مع كُلّ الجِنسيَّات من غير تفرقة، فمنحته مكانًا للإقامة المريحة دون النَّظر إلى عقيدته أو جنسيَّته.

من المُؤكَّد أنَّ في هذه الوحدات السَّكنيَّة، تَخفَّف تُجَّار من ملابسهم، وناموا على فرشهم يحلمون بالمكاسب، ويتخوَّفون الخسائر، ويحملون هَمّ السَّفر بسفن تلعب بها أمواج البحار الهائجة. وربما نام أحدهم غير مهموم بكُلّ هذا، بقدر ما أهمَّه أمر قلبه الذي يَدقّ اشتياقًا للقاء محبوبة كان وَدَّعها منذ أيَّام طويلة، ووعدها بعودة رابحة تعينه على لَمّ شملهما.

سعدت كثيرًا بورود معلومة، في الورقات الثَّلاث، تُؤكِّد أنَّ مُؤسِّس الوكالة أمير مَملوكيّ اسمه «حسن كتخدا»، وكان مُلقَّبًا بالكيخيا. وأنَّها تمتَّعت لوقت طويل باسم تاريخيّ مهيب، وكالة «الكيخيا»، قبل أن يميل بها الزَّمان فتُسمَّى بوكالة «التُّمبكشيَّة»، لتحوُّل التِّجارة في الشَّارع الذي تقع فيه إلى تجارة «التُّمباك»، وهو نوع من الدُّخان المُعسَّل، قبل أن تُسمَّى باسم مالكها الأخير، «بازرعة».

لم يكن الأمير «حسن كتخدا» من هؤلاء الأمراء الهمل، وإنَّما ورد ذكره في كتاب «عجائب الآثار» الَّذي خَطَّه «الجبرتي»، كسياسيّ مُحنَّك، ومحارب أصيل، وواحد من المماليك الذين ضَجَّت بهم فترة مُهمَّة من تاريخ «مصر». ثُمَّ إنَّه كان من أولئك الَّذين يفهمون ما للرُّوحانيَّات من تأثير في نفوس العَامَّة والدَّهماء، فقام بتوسعة المشهد الحُسينيّ بعد أن اشترى بماله الخَاصّ، أراضي وأماكن محيطة به ليضيفها إليه، ولم يكتفِ بذلك، بل: «.. صنع له تابوتًا من أبنوس مُطعَّمًا بالصَّدف، ومُضبَّبًا بالفضَّة، وجعل عليه سترًا من الحرير المزركش بالمُخيَّش..». ثُمّ: «.. لَمَّا تَمَّموا صناعته وضعه



لقطة مقربة لجزء من أحد طوابق الوكالة



لوحة افتتاح وكالة بازرعة بعد ترميمها

على قفص من جريد، وحمله أربعة رجال، وعلى جوانبه أربعة عساكر من الفِضَّة مَطليَّات بالذَّهب، ومشت أمامه طائفة الرِّفاعيَّة بطبولهم وأعلامهم، وبين أيديهم مباخر الفِضَّة، وبخور العود والعنبر، وقماقم ماء الورد يَرشُّون منها على النَّاس، وساروا بهذه الهيئة حتَّى وصلوا المشهد، ووضعوا ذلك السِّتر على المقام..».

وقفت أنظر عبر إحدى المَشربيَّات إلى صحن الوكالة، وراحت عيناي تسبحان ضِدَّ تيَّار الزَّمن، تعودان إلى الوراء، فترياني أستار المشهد الحُسينيّ تخرج من هنا، وسط تكبير وتهليل الصُّوفيَّة، وتوزيع كاسات الشَّربات الأحمر على الحضور الجَمّ من الأهالي والمساكين والأطفال. ربما صدحت زغاريد النِّساء بينما عيونهنَّ تظهر، من خلف براقعهن الشَّفَّافة، مفعمة بالفرحة، والأمير «حسن كتخدا» يمتطي صهوة فرس عربيَّة أصيلة منغمس في زهوه بما يجري، يتلقَّى مُتمنِّعًا قبلات الغلابة على يديه.

لا بُدَّ من أنَّ أستار المشهد الحُسينيّ كانت تخرج من هذه الوكالة، وإلَّا فمن أين وردت فكرة خروج المحامل بأستار «الكعبة المُشرَّفة»، مع كُلّ موسم حَجّ، على رأس مالكها الأخير؛ التَّاجر اليَمنيّ «بازرعة»؟. نعم، بلغت الوكالة نهاية الشَّرف العَليّ لكون كسوة الكعبة المُشرَّفة تخرج منها كُلّ عام، مع بداية موسم الحَجّ، ويا له من دليل على فُحش ثراء «بازرعة» هذا! لم لا، وهو أوَّل من أدخل تجارة البُنّ اليَمنيّ إلى «مصر» المحروسة أيَّامها!

إذن، في هذا الصَّحن الخامل في عصرنا الحديث، تكرَّر المشهد المهيب لخروج الكسوة الشَّريفة، حيث اجتماع مشايخ الأزهر، وكبار رجال الطُّرق الصُّوفيَّة، وقضاة المذاهب الأربعة، واحتشاد أمراء المماليك بعساكرهم وطوائف من الشَّعب، في يوم جلل، و«بازرعة» يطوف عليهم مُرحِّبًا بهم، قلبه فرحان، كونه استطاع، وهو اليَمنيّ الغريب عن هذه البلاد، حصاد التَّمكين.

يقول تاريخ «الجَبرتِيّ» عن الأمير «حسن كتخدا»: «ومات الأمير حسن كتخدا عزبان الجلفي، وكان إنسانًا خَيِّرًا، له بِرّ ومعروف وصدقات وإحسان للفقراء، تُوفِّي يوم الأربعاء تاسع شوَّال سنة 1124، وخرجوا بجنازته من بيته بمشهد عظيم حافل، وصُلِّي عليه بسبيل المؤمن بالرُّميلة، واجتمع بمشهده زيادة عن عشرة آلاف إنسان، وكان حسن الاعتقاد، محسنًا للفقراء والمساكين، رحمه الله».

صوت رجل الأمن، دليلي، انتشلني من سرحتي:

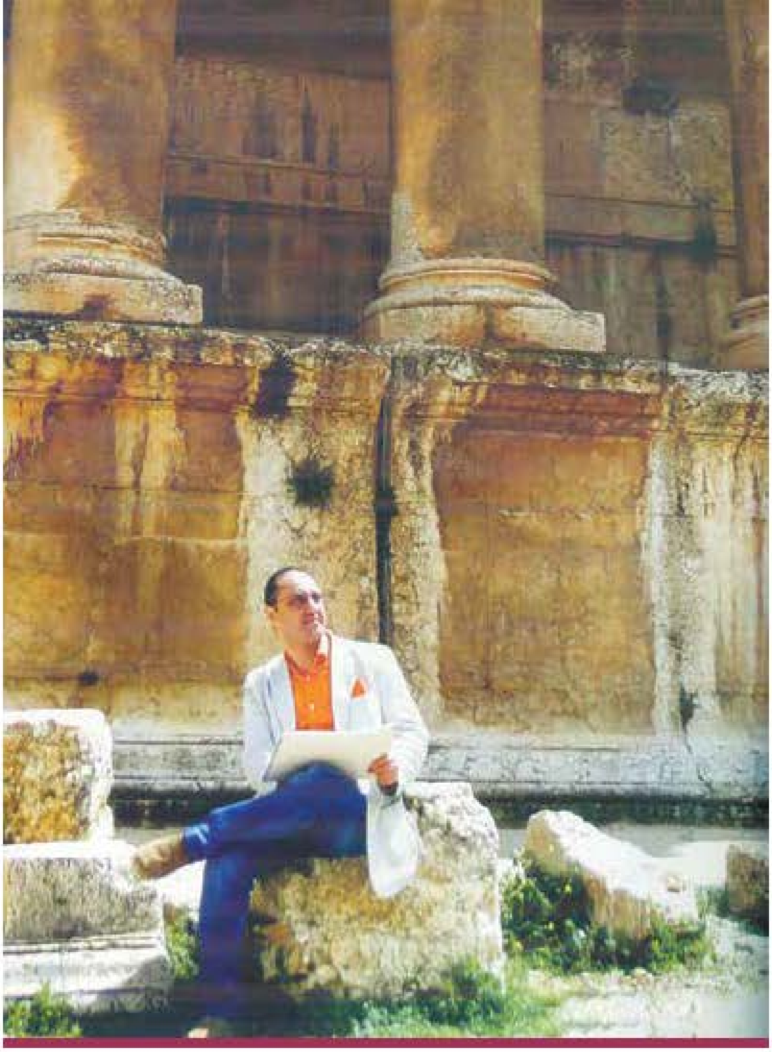
- هل تُحبّ رؤية شيء آخر؟

كنت قد رأيت كُلّ شيء، فشكرته.

بينما أغادر الوكالة انتبهت إلى لوحة رُخاميَّة ثُبِّتت على الجدار، بجوار البَوَّابة الخَشبيَّة العملاقة. لوحة تحمل معلومات جديدة عنها؛ وأنَّه قد تَمَّ تجديدها في زمن «حسني مبارك»، رئيس مصر الأسبق، ووزير الثَّقافة الأسبق «فاروق حسني»، ومحافظ القاهرة الأسبق «عبدالرحيم شحاتة»!

تلك اللوحة هيجت المكنون؛ إذ عجبت من الزَّمن الدَّوَّار، وكنت قد سألت نفسي عن سبب تَنكُّر التَّاريخ لنهاية «بازرعة»، وعدم احتفائه بها. وقد وصلت لإجابة أراحتني: التَّاريخ لا يحتفي بالتُّجَّار بقدر ما يحتفي بالمحاربين! حتَّى إنَّه قد يُسبغ عليهم، وبمنتهى الكرم والأريحيَّة، صفات الصَّالحين المُصلحين، في حين من يصنعون الحياة يموتون مجهولين!

بلغ مِنِّي الجوع مبلغه، فأوليت ظهري لوكالة «بازرعة»، وولَّيت وجهي شطر شُوَاء السَّمك.



خالد هنو في لبنان يستلهم لوحاته

لبنان بعيون سكندريّة

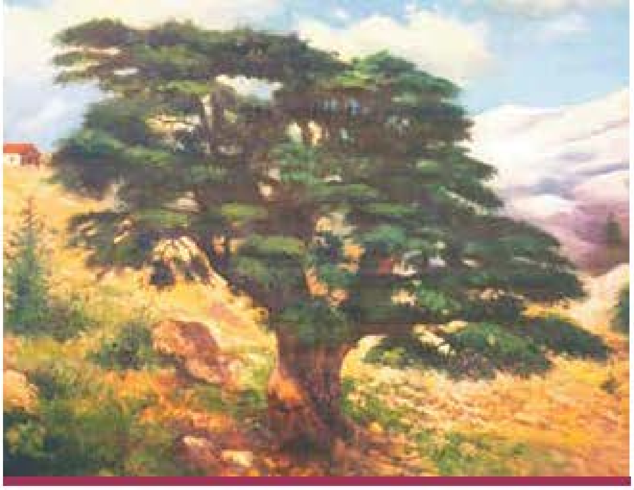
ريشة متوسطيّة تُوثّق ملامح أثريّة في لبنان والإسكندريّة



حسام عبدالقادر
بيروت

يزور لبنان سنويًا ملايين من السائحين، ورجال الأعمال، والطلاب، وغيرهم، قاصدين الأماكن السياحية ذات المناظر الخلابة التي تمتاز بها لبنان، فيتجولون بها ويلتقطون الصور التذكارية التي ينشرونها على صفحاتهم بمواقع التواصل الاجتماعي.

إلا أن هناك اختلافًا كبيرًا بين عين السائح العادي، وعين الفنان عندما يذهب إلى مكان ليزوره؛ فعين الفنان تكون لها رؤية خاصة بها، ينقلها ويعبر عنها من خلال لوحاته الفنية التي يُشاهدها متذوقو الفن في كل مكان، فيشاهدون المكان الذي زاروه من قبل أو لم يزوروه، ويحبونه من خلال لوحة زيتية معلقة على جدار، تعطيهم شعورًا مختلفًا يمزج ما بين المتعة والاندهاش.



آرز لبنان



لوحة تعبر عن الإسكندرية ٢٠١٧

هذا ما حدث مع الفنان التشكيلي السكندري خالد هنو، الذي قام بزيارة لبنان بدعوة من قنصل لبنان العام بالإسكندرية أسامة خشاب، ليطلع عن كثب على مناطق ومواقع أثرية ويقوم برسمها، فكانت زيارة تنقّل فيها بمختلف المعالم: بيروت، وبعلبك، وجبيل، وبيت الدين، والأرز، وتمخضت عنها لوحات جميلة كانت في استقبال كبار الزوار في افتتاح قنصلية لبنان بالإسكندرية بعد تجديدها مؤخرًا.

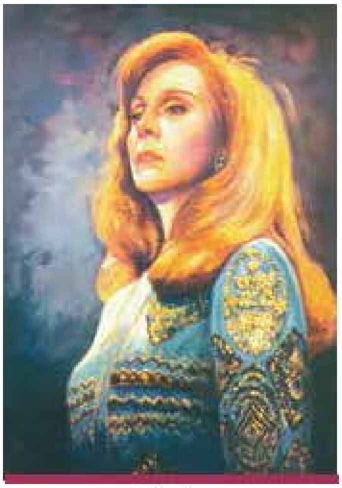
وقامت سارة سرور، مساعد رئيس قطاع التواصل الثقافي بمكتبة الإسكندرية، بتوثيق هذه اللوحات وانطباعات من شاهدوها في كتاب تذكاري صدر بالتعاون فيما بين مكتبة الإسكندرية وقنصلية لبنان في أواخر 2017، بعنوان: «لبنان بعيون سكندرية»، ليكون هذا العمل شاهدًا على هذه التجربة الفريدة، وليوثق التجربة الفنية التي أبدعها الفنان خالد هنو وقدمها أسامة خشاب.

لقد جمّلت رسوم هنو قنصلية لبنان، وجعلتها معرضًا ومتحفًا دائمًا يُسعد كل زائر لها، وجاءت لوحات هنو لتعبر عن عمق علاقة الإسكندرية بلبنان، فقام بعرض صور متعددة للإسكندرية ولبنان مثل: ساحة الشهداء كبرى ساحات بيروت وقلب وسطها التجاري، مدينة جبيل، صخرة الروشة وهي من أشهر المعالم السياحية في لبنان، ومدينة عنجر الأثرية، وشجرة الأرز، جنبًا إلى جنب مع قلعة قايتباي بالإسكندرية، ومدينة صور اللبنانية، وقلعة صيدا، وفنار المنتزه، وقلعة بعلبك.

كما تضمّن الكتاب صورًا تؤرخ لزيارات شخصيات عامة منها: عمرو موسى، والفنانة ماجدة الرومي، والدكتور مصطفى الفقي، وصور الفنان خالد هنو في جولته اللبنانية يستوحي رسومه.

ويقول أسامة خشاب قنصل لبنان العام وعميد السلك القنصلي بالإسكندرية: «شهدت قنصلية لبنان العامة في الإسكندرية على مدار عدة سنوات ورش إصلاحات كبيرة، ورافقت أعمال تجديد البناء التراثي جهود لتجميل المكان، وإعطاء الروح والهوية له تُذكّر بشخصيات لبنان العظيمة وتنقل روعة مناطقه الخلابة ومواقعه الأثرية لضيوف القنصلية، فكان الاتفاق مع الفنان السكندري خالد هنو، ليرسم شخصيات يعتز بها كل لبناني: كالسيدة فيروز، والشاعر جبران خليل جبران، وكذلك: مدن لبنان مثل بيروت، وصيدا، وصور، وبعلبك، وجبيل، وعنجر، إضافة إلى بعض معالم الإسكندرية كقلعة قايتباي وفنار المنتزه، وكانت هناك تحية تاريخية لصداقة نشأت بين محمد علي باشا والأمير بشير الثاني الشهابي، شجعت اللبنانيين على القدوم إلى مصر».

ويُضيف المهندس جبران باسيل وزير الخارجية والمغتربين بلبنان: «إن صدور كتاب (لبنان بعيون سكندرية) يستحق الإشادة، لما يمثله من توثيق لتجربة رسم خلالها الفنان التشكيلي مناطق لبنانية مميزة بطبيعتها وتاريخها وآثارها؛ كان من بينها أربع مدن مدرجة في لائحة التراث العالمي من قبل منظمة اليونسكو وهي: صور، وجبيل، وبعلبك، وعنجر، إضافة إلى شخصيات لبنانية دخلت التاريخ من بابه الواسع، مثل: الأديب العالمي جبران خليل جبران، وسفيرتنا إلى النجوم السيدة فيروز».



فيروز

ويؤكد باسيل: «أصبح متاحًا لزائر قنصليتنا العامة في الإسكندرية الموجودة في شارع فؤاد منذ عام 1947، تأمل هذه الأعمال الفنية، واكتشاف معالم لبنان الساحرة، كما قامت مكتبة الإسكندرية بنقل هذه الفرصة للباحثين ولقارئ الكتاب الذي عملت على تضمينه معلومات قيمة عن الأماكن المرسومة، فأصبح يشكل رحلة فنية وثقافية إلى الربوع اللبنانية عبر صفحاته».



محمد علي باشا



الأمير بشير الثاني الشهابي الكبير

ويوضح باسيل «أن العلاقات الثنائية بين لبنان ومصر تمتاز بعمقها وتجذّرها عبر التاريخ، وللجالية اللبنانية إسهامات كبيرة في ميادين الصحافة والأدب والفن والمسرح والتمثيل. وقد لمع العديد من لبنانيي مصر، نذكر منهم الأخوين سليم وبشارة تقلا، وجرجي زيدان، وخليل مطران، وجورج أبيض، وعزيز عيد، ومي زيادة، وبديعة مصابني، وروز اليوسف، وهنري بركات، ويوسف شاهين، وعمر الشريف».

وكان الدكتور محمد هلال، عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، شاهدًا على التجربة بكل تفاصيلها، وعبّر عن رأيه في الفنان خالد هنو قائلًا: «هناك حالات قليلة، تصل إلى حد الندرة، تلك التي تسعى إلى إثبات الذات الفنية من خلال الوجود في الحركة التشكيلية، والتأكيد على خصوصية التجربة، ويعد الفنان خالد هنو من الفنانين القلائل الذين أثبتوا بصمتهم الفنية خلال الفترة بين التخرج وصراع الوجود بالساحة الفنية على مدار 27 عامًا من الإنتاج الفني المتواصل، مر خلالها بعدة مراحل؛ كانت الأولى منها بين عامي 1990 و1998، وقد شكلت بداية وجوده على الساحة الفنية. تبع ذلك الفترة من 1998 إلى 2010 التي تختص بالبحث عن الشخصية الفنية من خلال الانطباعية».

موضحًا أن مرحلة نضج هنو مثّلتها مجموعة أعماله خلال الفترة من 2010 إلى 2017 مسجلًا الحياة اليومية لمجتمعه السكندري بشكل خاص، والحياة المصرية على وجه العموم، سواء في الريف أو في الأحياء الشعبية، راسمًا الأمكنة والوجوه.

وتخلل هذه الفترة انتقاله إلى تجربة التواصل بين الفن التشكيلي والدبلوماسية التي كان لأسامة خشاب فضل ريادتها، عن طريق توفير عنصر الإتاحة للفنان السكندري في الانطلاق والتعبير عن البيئة اللبنانية ومعالمها التاريخية والأثرية، وما يقابلها في البيئة المصرية من خلال لوحات وزعت في أرجاء مبنى القنصلية التراثي، مما شكل تجربة فريدة ميزت مسيرة الفنان خالد هنو، وأنبأت ببحثه الدائم عن منطلقات وأفق جديدة.

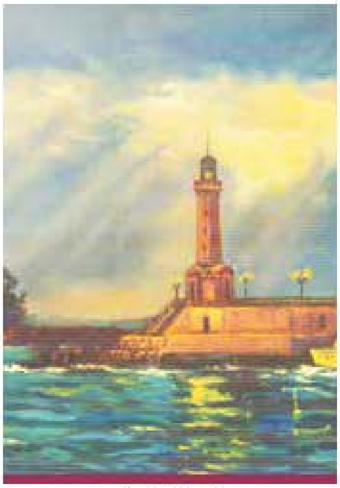
ويعرض لنا الفنان خالد هنو لوحاته التي زينت القنصلية، ثم الكتاب، بدءًا من لوحة الفنانة فيروز التي تصدرت غلاف الكتاب بجدارة.

ونهاد حدّاد المعروفة بالاسم الفني فيروز، مطربة لبنانية من أشهر المطربات والمطربين العرب، ولدت في 21 نوفمبر عام 1935، وقدمت مع زوجها الراحل عاصي الرحباني وأخيه منصور المعروفين بالأخوين رحباني، العديد من المسرحيات والأغاني التي يصل عددها إلى 800 أغنية، ولقبت بالعديد من الألقاب أشهرها: سفيرتنا إلى النجوم، أسطورة العرب، قيثارة السماء، ياسمينة الشام، صوت لبنان، الصوت الساحر، وغيرها.

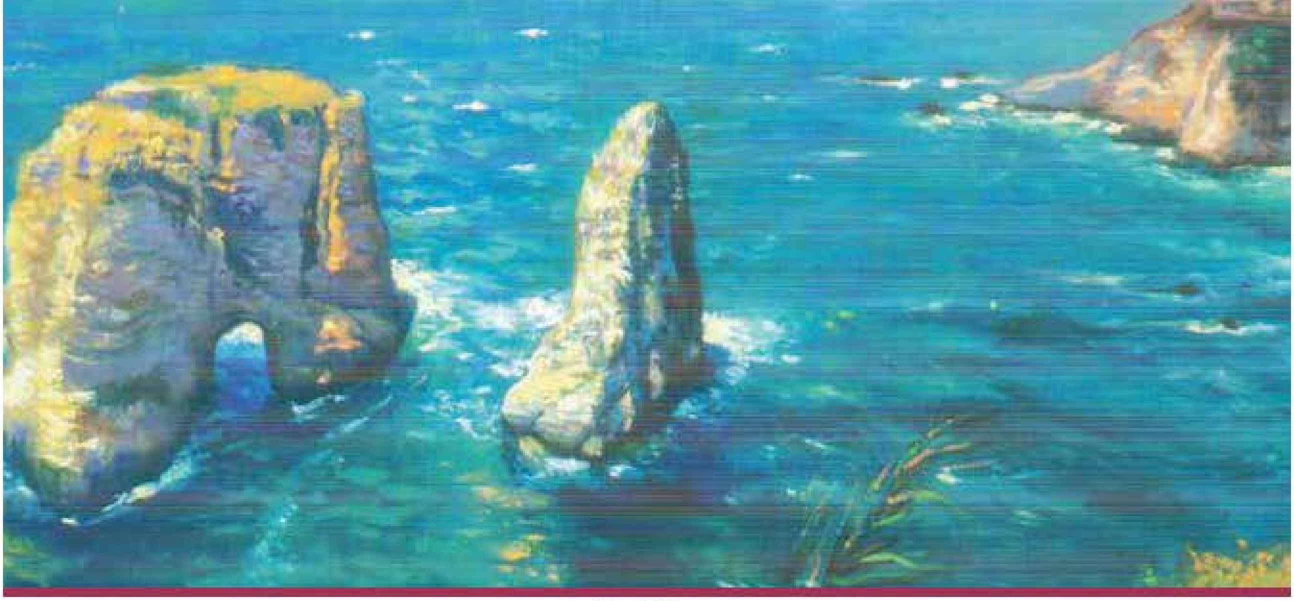
وأخرج لها يوسف شاهين، وهو من أصل لبناني أيضًا، فيلم «بياع الخواتم» عام 1965، وأخرج لها هنري بركات، وهو أيضًا من أصل لبناني، فيلم «سفر برلك» عام 1967، وغنت فيروز لسيد درويش، كما لحن لها الموسيقار محمد عبدالوهاب، وغنت عام 1976 بحديقة الأندلس



ساحة الشهداء ببيروت



فنار الإسكندرية



صخرة الروشة

في القاهرة، وعام 1989 على مسرح الصوت والضوء بالأهرامات، وأول زيارة لها لمصر كانت في عام 1955، لقضاء شهر العسل، وأعجبت جدًّا بمدينة الإسكندرية، فأوحى هذا لزوجها عاصي بأغنية «شط إسكندرية» التي غنتها عام 1999، من كلمات وألحان الأخوين رحباني.

محمد علي باشا والشهابي الكبير

ثم قام هنو برسم شخصيتين مهمتين في التاريخ الحديث، هما: محمد علي باشا، والأمير بشير الثاني الشهابي الكبير.

الأول كان حاكم مصر بين عامي 1805 و1848، وحامل لقب «مؤسس مصر الحديثة»، واللوحة مرسومة عن لوحة أخرى تعود إلى عام 1840 بريشة الفنان أوجست كودر.

وكانت صداقة متينة قد ربطت بين محمد علي الكبير، والأمير بشير الثاني الشهابي، وأدرك محمد علي أهمية الاعتماد على أفراد النخبة اللبنانية المتعلمة التي تتقن عدة لغات، فشجعهم على القدوم إلى مصر، وعاملهم كأبناء الشعب المصري.

وكان الشهابي الكبير أحد أمراء جبل لبنان من آل شهاب من عام 1788 إلى 1840، ويقال له «الكبير»؛ لأنه يعد من أكابر وأعاظم أمراء لبنان عبر التاريخ، وسافر إلى مصر عام 1822، وأنشأ حلفًا مع محمد علي باشا، وساعد على قدوم اللبنانيين إلى مصر، وشهد عهده ازدهارًا كبيرًا، وبنى قصر بيت الدين في منطقة الشوف، وهو من أهم المواقع السياحية اللبنانية، والمقر الصيفي لرئاسة الجمهورية اللبنانية.

ولوحة «ساحة الشهداء»، كبرى ساحات بيروت وقلب وسطها التجاري، التي كانت تعرف أيضًا بساحة البرج، وسميت بالشهداء؛ لأنها الساحة التي أعدم فيها جمال باشا السفاح يوم 6 مايو 1916 رجالاً وطنيين عُرفوا بشهداء لبنان.

وفي عام 1958، كُلف النحات الإيطالي مارينو مازاكوراتي بنحت نصب للشهداء، وأنهى العمل عام 1960 بإنتاج تمثال يرمز إلى الحرية تمثلها امرأة ترفع مشعلاً بيد، ويحيط بيدها الأخرى شاب، وعلى الأرض أمامها ووراءها شهيدان.

وتعرّض التمثال الذي يبلغ ارتفاعه 4.20 أمتار لويلات الحرب اللبنانية، وأعيد ترميمه مع الاحتفاظ ببعض آثار الرصاص والشظايا فيه، تذكيرًا للناس بأهوال الحروب.

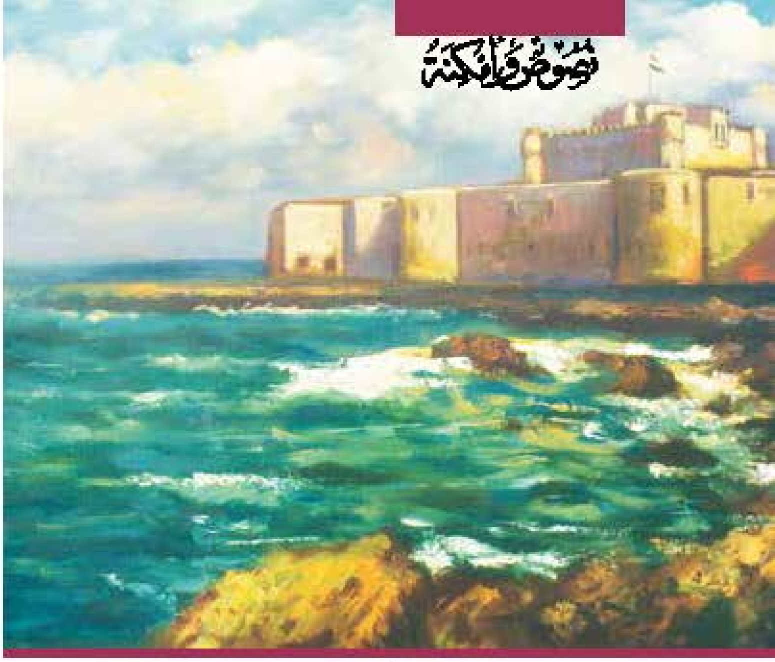
ورسم هانو أيضًا لوحة تعبر عن الإسكندرية وشوارعها وكورنيشها، عرض فيها تعددية المدينة الثقافية ووجود الجاليات الأجنبية بها.

جبيل «بيبلوس».. أقدم مدن العالم

واللوحة التالية لمدينة جبيل، وهي مدينة لبنانية ساحلية تقع على بعد 37 كلم إلى الشمال من بيروت، وتُعد من أقدم المدن في العالم، وعرفت باسم «بيبلوس». ومنذ الألف الثالثة قبل الميلاد كانت تُصدّر الأخشاب إلى مصر لبناء السفن والمعابد ولضرورات الطقوس الجنائزية، وكانت تحصل مقابل هذا على الأواني والحليّ المصرية المصنوعة من الذهب والمرمر، بالإضافة إلى لفائف البردي ونسيج الكتان. ووُجِدَت فيها آثار مستوحاة من الحضارة الفرعونية، من بينها مسلات مهداة إلى الإله رشف عام 1800 قبل الميلاد، وقام عالم المصريات بيير مونتيه بين عامي 1921 و1924 بإجراء حفريات واسعة مكنته من إبراز التواصل الحضاري بين جبيل ومصر الفرعونية.

صخرة الروشة

وهي من أهم معالم لبنان السياحية في مدينة بيروت، وتعرف أيضًا بصخرة الحمام، وهي مكونة من صخرتين كبيرتين قريبتين



عنجر

من شاطئ منطقة الروشة، ظهرتا في القرن الثالث عشر بفعل الزلازل، ويبلغ ارتفاع الصخرة الكبيرة ما يقارب 70 مترًا، وتشكل مزارًا مهمًا للسياح خاصة عند غروب الشمس، ويقوم الزوار بجولة بالقوارب تبحر حول الصخرة، وتعبر في التجويف الموجود فيها.

وتحتل لوحات «قلعة قايتباي» و«قلعة صيدا» و«فنار المنتزه» الزوايا العليا لإحدى القاعات الكبيرة في قنصلية لبنان العامة، ويعبر وجود اللوحات بهذا الشكل عن فكرة التآخي بين مصر ولبنان وشعبيهما، وهي دليل على التشابه بين مدن البلدين المتوسطين.

فنار المنتزه

ويوجد فنار المنتزه في قصر المنتزه شرق مدينة الإسكندرية، ويقع في نهاية اللسان المحدد لخليج المنتزه، وهو عمل معماري رائع يربط عناصر القصر الرئيسية للسلاملك والحرملك والخليج برباط يجعل المجموعة كعقد من الجواهر، ويرتاد المكان السواح نظرًا لروعته، وشعورهم بالعودة عبر التاريخ والتمتع بجمال قصر المنتزه، وحدائقه الغناء، وأشجارها الخضراء، وأحواض الزهور البديعة، وكوبري المنتزه ذي الطابع التاريخي، ومنظر البحر الخلاب.

قلعة بعلبك

وتقع مدينة بعلبك على بعد 85 كلم إلى الشرق من بيروت، وأنشأ الإمبراطور الروماني «أغسطس» مستعمرة بعلبك عام 15 ق.م، وأسس مشروعات عظيمة تجعل من بعلبك واجهة دعائية تبرز صورة روما وعظمتها، فارتفعت معابد بعلبك العملاقة التي استغرق بناؤها أكثر من ثلاثة قرون.

وبنى الرومان فيها أضخم معابدهم لثلاثة من آلهتهم، وهي: جوبيتر أضخم المعابد الرومانية على الإطلاق، وفينوس ومركوري. وفي القرن السادس الميلادي، دمرت الزلازل العديد من معالمها، ولم يتبق من الأعمدة الكونثية الـ54 إلا 6 أعمدة فقط، هي الأعمدة المرسومة في اللوحة.

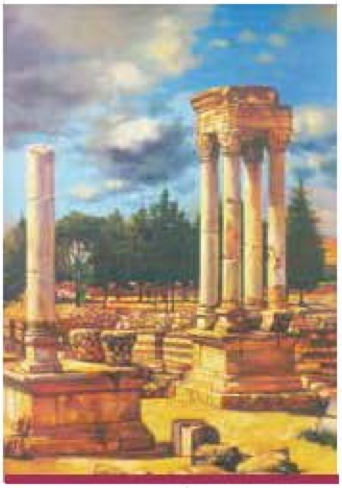
واشتُهرت بعلبك عبر العصور نظرًا لموقعها الجغرافي على مفترق عددٍ من طرق القوافل التي كانت تربط الساحل المتوسطي بالبر الشامي وشمالي سوريا بشمالي فلسطين. وتشتهر بعلبك بمهرجانها الدولي السنوي الذي افتتح عام 1956، ويقام في معبدي جوبيتر وباخوس، وهو يستقطب أهم وأشهر الفنانين العالميين لإحياء حفلات رائعة في أحد أجمل الأماكن الأثرية في العالم، واستضافت هياكله عمالقة الفن العربي، وأبرزهم: أم كلثوم، وفيروز، ووديع الصافي، ووردة الجزائرية، وصباح فخري، وفرقة عبدالحليم كركلا للرقص الشعبي.

عنجر

وعنجر مدينة أثرية تقع على بعد 58 كلم إلى الشرق من بيروت، وتشكل الموقع اللبناني الوحيد الذي يعود تاريخ إنشائه إلى العصر الأموي بين عامي 660 - 750م، وأمر الخليفة الوليد بن عبدالملك (705-715م) بإنشاء مدينة عنجر على بعد نحو كيلو متر واحد إلى الجنوب الغربي من المنبع المعروف باسم «عين جرا»، وهي العين التي أعطت المدينة اسمها الحالي، مستعينًا بمهندسين وحرفيين بيزنطيين، وفي عام 744م دمرها الخليفة مروان الثاني.

أرز لبنان

تُعد شجرة الأرز هي الرمز الرسمي للجمهورية اللبنانية، وشعار العلم اللبناني أيضًا، ومن خصائص الأرز أنه ينمو على ارتفاع بين 1500 متر و2000 متر، وتتميز شجرة الأرز بمقاومتها للأمراض، حيث يمكن أن تعيش ما يقارب 3 آلاف سنة، ولم يترك التاريخ لأرز لبنان إلا غابات صغيرة من الغابات القديمة التي كانت تغطي الجبل، والتي كانت تتألف من الأرز والسرو والصنوبر والسنديان. وأُنشئت



عنجر

عدة محميات في لبنان لحماية شجرة الأرز، وكان الفراعنة يستوردون شجر الأرز من لبنان لاستعماله في بناء السفن والمقابر والتحنيط.

قلعة قايتباي

وهي قلعة مشهورة تقع في نهاية جزيرة فاروس بالإسكندرية، وأمر ببنائها السلطان الأشرف قايتباي عام 1477، وزارها عام 1479 عند انتهاء البناء، وشيدت القلعة مكان فنار الإسكندرية الذي تهدم عام 1323 بسبب زلزال مدمر، وهي من أهم القلاع على ساحل البحر المتوسط، وتقام فيها حفلات فنية ومناسبات، وهي معلم سياحي أساسي في الإسكندرية يقصده السياح من مصر والخارج.

صور.. مُصدّرة الأبجدية

وصور مدينة لبنانية ساحلية تقع على بعد 85 كلم إلى الجنوب من لبنان، وهي من المدن القديمة ذات التاريخ العريق. اشتُهرت بتصديرها الأبجدية. يرجع تاريخ تأسيسها إلى الألف الثالثة قبل الميلاد وفيها آثار عديدة من كل الحقب التاريخية المتعاقبة كالإغريقية والبيزنطية والعربية والعثمانية، وعرفت بعدة ألقاب منها: «أم المدن»، و«سيدة البحار»، وكانت مركز العالم التجاري لعدة قرون.

وتُعد «صور» من أشهر حواضر العالم عبر التاريخ للدور الذي أدته في الحقبة الفينيقية، سواء من خلال سيطرتها على التجارة البحرية، وإنشائها المستوطنات التجارية حول المتوسط من بينها قرطاجة، ونشر الديانات في العالم القديم، أو من خلال مقاومتها زحف الإسكندر المقدوني. ولا بد لزائر مدينة صور أن يتجول في أسواقها القديمة، إذ فيها يرتفع خان من العهد العثماني، وأن يزور مرفأ الصيد القديم، والحي المسيحي.

قلعة صيدا

وتقع «قلعة صيدا» في مدينة صيدا الساحلية على بعد 45 كلم إلى الجنوب من بيروت. بناها الصليبيون عام 1228 على جزيرة صخرية تبعد 80 مترًا عن الشاطئ، ويربطها به جسر صخري مبني على 9 قناطر، ويعتقد أن هذه القلعة قامت على بقايا معبد فينيقي



صور

استُعملت أحجاره وأعمدته الأثرية في بنائها.

ويقع داخلها مسجد بناه الأشرف خليل بن قلاوون، وجدده الأمير فخر الدين، وتستقطب القلعة السياح العرب والأجانب الذين يزورون أيضًا المدينة القديمة، والقلعة البرية والجامع العمري الكبير، وخان الإفرنج والحمامات الأثرية.

جبران خليل جبران

ومن الشخصيات التي رسمتها ريشة الفنان خالد هنو، الشاعر والكاتب والرسام اللبناني جبران خليل جبران، الذي ولد في 1883 في بلدة بشري شمال لبنان، وتوفي بنيويورك في 1931، وهو من أدباء المهجر؛ فقد هاجر صبيًا مع عائلته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، واشتهر في الغرب بكتابه «النبي» الذي نشر عام 1923، ويعد من أكثر الكتب مبيعًا في العالم، وأسس جبران «الرابطة القلمية» مع كلٍّ من: ميخائيل نعيمة، وعبدالمسيح حداد، ونسيب عريضة. وغنت الفنانة فيروز قصيدته «المواكب» المعروفة بـ«أعطني الناي وغنِّ»، كما غنت له مقاطع كاملة من كتاب «النبي»، بالإضافة إلى قصيدة «الأرض» التي مطلعها: «سفينتي بانتظاري»، وأخيرًا غنت له قصيدة «يا بني أمي».

وقد جمعته مراسلات لمدة 20 عامًا، مع الأديبة اللبنانية مي زيادة التي عاشت بالقاهرة، وذلك منذ عام 1911، إلى أن توفي جبران عام 1931، رغم أنهما لم يلتقيا قط.



جبران خليل جبران



في أحضان «بيرك سير مير»..

الشقراء بين المد والجزر

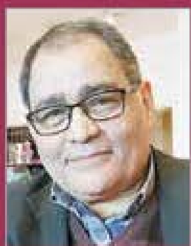
كتبتُ هذا النص منذ عامين، وأهديته إلى زوجتي «ريناتا» بمناسبة عيد ميلادها. والأحداث هنا تدور في بلدة فرنسية صغيرة تُسمى «بيرك سير مير»، تقع أقصى الشمال على بحر المانش. تتميز «بيرك» بشاطئ خلاب يجذب إليه المصطافين من فرنسا خلال فصل الصيف. ساحل البحر في «بيرك» مشهور بظاهرة المد والجزر التي تحدث بتأثير من جاذبية القمر. إنها ظاهرة عجيبة تستحق المشاهدة، تتحرك حينها مياه البحر متراجعة عن الشاطئ مئات الأمتار بتدريج مدهش، ثم تعود من جديد إلى ما كانت عليه بعد تلاشي تأثير جاذبية القمر، ويستغرق ذلك عدة ساعات بين النهار والليل.

يلهو الكثير من الناس فوق قاع البحر المنكشف أثناء هذه الظاهرة، ويسيرون فوق الطين المشبع بماء البحر المليء بأصداف وقواقع مختلفة الأنواع والأشكال. وفوق هذه الحصيرة الطينية من قاع البحر يُقام مهرجان للطائرات الورقية.

بطل قصتنا يبحث عن التغيير في حياته، ويستعد له، ويتصوره ضرورة وجود. لكنه يريد أن يقبله باختياره، ولا يكون مجبراً عليه.

فهل يستطيع ذلك؟ وهل يحق له؟..

هذا ما تحاول القصة الإجابة عليه.



عيسى بيومي

فرنسا

(1)

غروب الشمس في أحد أيام شهر أكتوبر غيّر حياته بما لم يحتسب. هل هذه مبالغة أم مجرد شغف؟ شاطئ المدينة الصغيرة يبدو مقفرًا. غادر المصطافون «بيرك سير مير» (Berck-sur-Mer)، المدينة المنعزلة في أقصى شمال فرنسا المطلة على بحر الشمال، عائدين إلى عالمهم الأكثر انفتاحًا، أو هكذا يظنون.

تابع خطاه. عيناه مثبتتان في الأفق. وعيه يسبح بين أمواج الذكريات من ماضيه لمستقبله. إحساسه متحفز في عالم بلا زمن، كان مستعدًا لقبول التغيير.

لم يكن شاطئ المدينة ممتدًا غائمًا في اللا نهاية كشاطئ الإسكندرية من حيث أتى، لكنه كان يساويه روعته وفتنته وإن اختلفت الأسباب. الإسكندرية تُطل على البحر المتوسط، مكان مختلف أيضًا وزمن مختلف، حيث الطبيعة تتحدث بلغة مختلفة وإن كانت تبثُّ نفس المعنى، أو هكذا تحدثه!

نظر إلى الجانب الآخر من الطريق يبحث عن مقهى «لي كورنيه دا مور» بين مقاهٍ متعددة منتشرة لخدمة المصطافين، أُغلق معظمها مع عودة زوار «بيرك» من حيث أتوا.

وجد ما كان يبحث عنه، راوده الأمل حيث لاح له طيف امرأة تخرج ثم تدخل ثانية، ربما كانت هي. ابتسم في داخله وهو يتذكر تحيتها له وهو يغادر مقهاها في المرة الأخيرة قائلة بالإنجليزية بلهجتها



الفرنسية:

- نتمنى أن نراك ثانية!

(2)

عبور طريق مقفر يشكل تحديًا له ما لم يحدد مسبقًا أين يعبر. هنالك رأى المقهى وحدد وجهته. اقترب منه، يعرف مسبقًا أين سيجلس، إلى مائدة تواجه عالمًا بلا زمن. أتت بعد عدة دقائق بابتسامتها الدافئة لترحب به، فهي تعرفه. شعر بوجودها بالرغم من مواجهته الشاطئ، تحركت عيناه تنظر إليها.

اليوم كانت ترتدي الأخضر، مع زرقة عينيها وذهبية شعرها، بياض بشرتها وحمرة أظافرها، أعلنت للعالم انتصارها.

سألته بصوتها الرقيق:

- لم أكن متأكدة من هيئة الرجل الذي يقترب من المقهى بمفرده أنه أنت حتى اقتربت من عبور الطريق، هل أحضر لك القهوة كالمعتاد؟

كانت عيناه تنظران في وجهها السمح، بينما عقله يفكر في سؤالها بحثًا عن إجابة كأنه سؤال القرن، قال:

- نعم من فضلك! هل يمكنك تفسير خلو الطريق من العابرين بالرغم من السماح بالمرور في الاتجاهين؟

لم تجفل من غموض سؤاله، يبدو أنها جربت حديثه من قبل واعتادت نوعه من العقول أجابته:

- هي مسألة وقت لا مسألة اتجاه، أثناء الصيف يزدحم الناس لذا يُسمح بمرور السيارات في اتجاه واحد، الآن وقد انتهى الصيف، المرور حر في الاتجاهين.

كانت على وشك العودة إلى داخل المقهى لتحضر له قهوته، لكنه استوقفها بقوله:

- أوافقك، لهذا ابتعد البحر عشرات الأمتار عن الطريق، لا أكاد أسمع همساته، نوع من حرية الاتجاه أيضًا.

بعد ثوانٍ من التفكير كيف تجيبه، فضلت قولًا آمنًا:

- أنت تلاحظ تأثير ظاهر الجزر، إنها مميزة في «بيرك»، يتحول الشاطئ فيها إلى مشهد فريد من مساحة ممتدة من الطين حيث ينكشف قاع البحر كلما تراجع ماؤه. هذا يحدث بانتظام إنها الطبيعة لا دعوى للحرية من أي نوع.

ابتسم دون أن ينظر إليها، حاول تحديها قائلًا:

- يمكنني أن أثبت لك هذه الدعوى إذا رافقتني إلى هناك.

لم تتردد في الإجابة، هذا الغريب أتى ليفسر لها ما تفهمه وتعرفه طوال حياتها، ربما بشكل مختلف تمامًا. قالت وهي تنظر في ساعتها، وابتسامة غامضة على شفتيها:

- ينتهي عملي اليوم خلال نصف ساعة، سأحضر قهوتك وأنتهي من خدمة زوجين مسنين جالسين بالداخل، ثم آتي بعد ذلك لأصحبك إلى عالم لا تفهمه وربما لا تستطيع فهمه!

كان نظره مثبتًا في الأفق بينما الشمس إلى زواله ربما كانت

محققة، فكر في نفسه، ثم أتاه صوتها مرة أخرى قبل أن تدخل المقهى وتختفي داخله.

- على فكرة، اسمي «سيجولين».

همس ظانًا أنها لن تسمعه:

- نعم أوافق!

(3)

غابت الشمس تمامًا لحظة قدومها إليه، أو ربما بسبب ذلك، ما تبقى من احمرار الشفق مختلطًا بقليل من السحابات المتبعثرة، منحهما اهتداء كافيًا إلى حيث يتجهان.

سارا حافيين في طريقهما فوق رمال الشاطئ التي انسحبت نحو قاع البحر المنكشف بفعل ظاهرة المد والجزر. البحر يتراجع كلما تقدما، تخيل أن البحر يتعمد ذلك ليمنحهما مساحة كافية للسير بجرأة نحوه وليس إلى جواره.

قبل أن يفسر لها كيف تتغلب جاذبية الإنسان على جاذبية القمر سبقته بالقول:

- اعتدت الحضور هنا في إجازة عيد القيامة وأنا صغيرة لمشاهدة مهرجان الطائرات الورقية. كنت مفتونة للغاية بملاحظة ما يُحدثه الجزر بالشاطئ من امتداد لعشرات الأمتار. جموع البشر بصحبة كلابهم يتسكعون فوق ما انكشف من يابسة. الأطفال يفتشون عن القواقع والصخور المتخفية. سباع البحر ينعمون بالشمس إذا سطعت. الطيور تمرح بأسباب الحياة، كأن عالمًا جديدًا قد بزغ لينعم به من حضر قبل أن يختفي من جديد.

استغرق في تفكير لدقيقتين قبل أن يقول:

- هي حرية التغيير يمارسها الجميع، إذا رغبوا في عالم جديد.

قالت في ثقة:

- الأمر مرهون بالطبيعة. القوى التي تحكم الوجود تتحدى قدراتنا على الفهم. أدرس الفيزياء وأعرف ما أتحدث عنه.

قال مبتسمًا:

- نحن في عالم فوق الطبيعة «سيجولين»، وإلا كيف أمكن أن نكون معًا في هذا المكان في هذا الزمن؟

هبّت نسمة خفيفة منعشة، لكنها ليست قارصة. كلما اقتربا من حدود الموج ازدادت الظلمة. أجابته قائلة:

- ما تقوله لا يفهمه عقلي، يجب أن أتنازل عن بعض المنطق كي أصل إليك.

ضحك راضيًا بشروطها، تلمّس طريقًا أخرى للتواصل معها، قال:

- أنا أيضًا أحب الفيزياء، الجاذبية أضعف القوى الأربع الأساسية التي تحكم المادة بالرغم من أنها لا تُدرك، وتحير العلماء في تفسيرها، إلا أن لها تأثيرًا هائلًا على الكون بأسره.

قالت في توافق واضح:

- الآن بدأت تدرك العالم الواقعي، نحن لسنا أحرارًا كما تظن.

قال مستغرقًا في تفكيره:











- يا عزيزتي لا تنشدي نصرًا سريعًا، نحن لم نلامس الموج بعد.
ثم أضاف لنفسه بابتسامة لم تستطع ملاحظتها:
- أنت «سيجولين»، النصر حتمًا حليفك كما يعني اسمك.
تجمعت طيور النورس تردد غناءها الخاص بمرح وخفة، كان مسحورًا بالوجوه، يحيط بهما ويشتمل عليها. ظلت ساكنة حتى قال:
- أتمنى لو أصبح نورسًا ليوم واحد، أود أن أعرف أين وكيف يقضون ليلهم.
ضحكت بشفتين عذبتين لملاحظته وهي تقول:
- أنت فعلًا مخلوق مذهل، هل أنت متأكد مما تريد؟
قال بجدٍّ يحاول إخفاءه:
- أريد أن أصل إلى عمق البحر.
قالت ردًا عليه:
- بدأت قدماي تبتلان بالماء فعلًا، أمتار قليلة أو لحظات معدودة وتصبح جزئيًا في الماء.
قال يجادلها:
- ربما يتراجع البحر أكثر.
ردت قائلة:
- هذا أبعد وأعمق ما يمكننا السير نحوه، جاذبية القمر تؤدي عملها ولو كانت أضعف القوى تأثيرًا.
استمر في حواره:
- بالتأكيد هي كذلك، تلك هي اللحظة التي تُختبر فيها حريتنا.
قالت تداعبه:
- هنالك ستبتل ملابسي وأعود إلى البيت مرتبكة، هل هذا ما تقصده؟
بعد دقائق قليلة بدأت برودة الماء تنذره، مع التغير البطيء الذي طرأ بظهور القمر في الأفق. قال بإلحاح:
- فكري في الزمن وليس في المكان. الأرض، القمر، الشمس، كلهم متواجدون، إنه «متى» وليس «أين».
قطعت تدفق أفكاره قائلة:
- تذكرني بأحد أعلامنا اسمه «يوجين بودين» اشتُهر برسم البحر ومشاهد الطبيعة. بين المد والجزر على مساحات الطين المترامية أنت مشهد طبيعي خلاب أو لحظة زمن شاردة حسبما يُدركها الفنان.
تباطأ خطوها مع ازدياد عمق الماء حتى كادت أن تتوقف وهي تقول:
- الآن هي اللحظة التي أقر فيها برؤيتك، واضحة لكنها تُنذر بالخطر، علينا أن نعود على كل حال، إلا إذا كنت تنشد افتراقًا وليس تغيرًا.
بدون تردد، أسلَمَها يده، وعادا إلى الشاطئ برؤية واضحة لكنها آمنة.

(4)

نفس الوقت في اليوم نفسه من شهر أكتوبر. نفس المقهى، نفس المدينة الصغيرة المنعزلة شمال فرنسا الواقعة على بحر الشمال. نفس الزوجين المسنين داخل هذا المقهى جالسين بداخله.
الرجل المسنّ ينظر في وجه المرأة السمح، لم يؤثر فيه مضي الأعوام، عيناها الزرقاوان تشعان ذكاء، الشعر الذهبي يضيء بهجة، اللون الأحمر، الآن في شفتيها. فقط بياض بشرتها تأثر قليلًا بالزمن، ارتدت هذه المرأة أيضًا اللون الأخضر.
قال بهدوء يوافق عمره:
- حان موعد إغلاق المقهى يا عزيزتي، إنه نفس الموعد الذي صحبتني فيه إلى عالمك منذ سنوات عديدة، هل تذكرين؟
أجابته في ثقة لم تؤثر فيها السنين:
- نعم أذكر ذلك جيدًا، كأنه الأمس، تلك كانت لحظة التغيير الذي نشدته وسعيت إليه، لا زلت أسمع همسك لنفسك حين أخبرتك باسمي «نعم أوافق»، ماذا كنت تعني بذلك حقيقة؟







ودعت دورتها السابعة بشعار «التسامح وقبول الآخر»

جائزة أدب الطفل.. وجهة قطر عربيًا للنهوض بالضاد

طه عبدالرحمن
الدوحة

بعد ترقب دام أكثر من عامين تقريبًا في أوساط المثقفين والمهتمين بأدب الطفل بالدول العربية والمهاجر، أسدل الستار في الدوحة على جائزة الدولة لأدب الطفل، مودعة نسختها السابعة، تحت شعار «التسامح وقبول الآخر».

ومن خلال هذا الشعار، جاء تتويج الفائزين بالجائزة من الدوحة، وسط ترقب بالإعلان عن تفاصيل الدورة الثامنة، لتبدأ الجائزة صفحة جديدة من صفحات الإبداع العربي، إرتقاءً بأدب الطفل، وإعلاءً للكلمة، والرسم، واللحن الجميل، لتتجمل كل هذه المعاني في سماء الطفولة العربية؛ لينعم أطفالنا بإنتاج جديد يضاف إلى برنامج قراءاتهم، ما يُسهم في رفع مستوى تذوقهم للجمال، وإحساسهم بكل قيمة تعزز هويتهم.

الدورة المنقضية شملت خمسة مجالات، هي: القصة، رسوم كتب الأطفال، الدراسات الأدبية، النص المسرحي، أفلام الكرتون، وذلك بزيادة عن مجالات الدورة السابقة لها، ما يؤشر إلى أن النسخة المرتقبة يمكن أن تشمل مجالات أوسع، بثيمة أخرى مغايرة عن السابقة لها، في إطار توجه الجائزة بأن تحمل كل دورة شعارها الخاص، الذي تدور حوله الأعمال المشاركة.





اللافت في الدورة الفائتة، أن المبدعين القطريين وضعوا أقدامهم على سُلم مجالاتها، وذلك بفوز كاتبين قطريين مجتمعين لأول مرة، هما الدكتورة مريم النعيمي عن «الموجة الفضية» في مجال القصة، والكاتب محمد علي عبدالله عن «القنفذ والجربوع» في مجال رسوم كتب الأطفال.

ولكون الجائزة عربية التوجه، فإن المبدعين العرب كان لهم نصيب من مجالاتها الأخرى، ففاز المغربي ياسين حزكر في مجال الدراسات الأدبية عن «الأنساق الطربية والشجي في شعر الأطفال المعاصر: من فلسفة الإبداع إلى فلسفة التلقي»، وذلك مناصفة مع الجزائرية رحمة الله أوريسي عن «استراتيجية التخاطب في الخطاب المسرحي الموجّه للطفل: مسرحية «سأطير يومًا ما» ليوسف بعلوج أنموذجًا... مقاربة تداولية».

أما في مجال النص المسرحي، ففاز بها من مصر، مناصفة، كل من: هاني عبدالرحمن عن «العربة الزمنية»، وأحمد عبدالعظيم عن عمله «أميرة البستان». بينما فاز في مجال أفلام الكرتون وسيم عبدالغني من تركيا، عن سلسلة «أفلام





الفقرة الإنشادية

حكايات ميمو».

الجائزة التي انطلقت عام 2008، بلغت قيمة جوائزها مليون ريال قطري (قرابة 250 ألف دولار أمركي)، لم تكن ولادة نتائجها سهلة، إذ مرت بمخاض عسير، في ظل ارتفاع عدد المشاركات، التي وصلت إلى 69 نصًا في مجال المسرح، 81 عملاً في مجال القصة، 5 أعمال في مجال رسوم كتب الأطفال، 4 أعمال في مجال الدراسات الأدبية، 4 أعمال في مجال أفلام الكرتون، تنافس عليها قرابة 163 مرشحًا، ليتوج منهم سبعة فائزين.

موضوعية النتائج

هذا الكم الهائل من المشاركات يقول عنه السيد فالح بن حسين الهاجري، أمين سر الجائزة، لـ«الجسرة الثقافية»، «عملت عليه لجنة أمناء الجائزة، وكذلك أسهم جهازها الوظيفي على مدار أكثر من سنة وبشكل دؤوب، لإنجاز كل تفاصيل الدورة السابعة من ترويج، وإشهار، كي يصل الإعلان عنها إلى أرجاء وطننا العربي والعالم».

وتصف الدكتورة مريم النعيمي عملها الفائز بأنه يعيد إحياء للتراث الشعبي القطري، «إذ حاولت خلاله الإنسجام مع المعطى الوجداني والعاطفي الذي حددته الجائزة للدورة المنقضية، وهو تعزيز قيم التسامح وقبول المختلف ولكن من خلال ثيمات تراثية شعبية هي الألعاب».

وتقول لـ«الجسرة الثقافية» إن «هذه الثيمات التراثية تتمثل في إحياء ألعاب أجدادنا التي توشك أن يلفها النسيان، ولذلك قررت أن أنسج الحكايات بحيث تكون اللعبة مفصلة فيها بطريقتها ومتعتها، وكل أبعادها، حتى نعيد إدخالها إلى عالم الطفل من خلال الحكاية الطريفة المشوقة».

وتلفت إلى أن «هذا جزء من مشروعي القادم، المتمثل في إحياء التراث الشعبي وإعادة صياغته بأسلوب سردي قصصي بما في ذلك ما تبقى من ألعاب شعبية ومهن وحرف قديمة وأمثال شعبية، كما أفكر في تقديم هذا المشروع للمسرح بما يلائم تلقي الطفل له بشكل إيجابي، بما يحفظ هويتنا العربية الأصيلة».

حصيلة لغوية

أما محمد علي عبدالله فيقول إن عمله يتماهى مع ثيمة الجائزة، «فهو يدعو إلى التسامح بين الحيوانات، بوصفها ممثلاً جيدًا لاستيعاب الطفل ومادة غنية في عالمه المتخيل، وترميزًا سلسًا يمكن أن يحفظ قيمة لها دلالتها في ذاكرة الطفل، لتبقى محفورة في وجدانه لفترة طويلة».

ويتابع: إن عمله يتفق مع أهداف الجائزة في إغناء الحصيلة اللغوية للطفل من خلال إشاعة ثقافة القراءة وإماطة الغبار عما يقال إن اللغة لا تحاكي الواقع، ولاتساير الحضارات المتقدمة، وعدم استيعابها.

> ارتفاع عدد المشاركات أهم ملامح النسخة المنقضية



ياسين حزكر



منار عبدالغني

قيم تربوية

وبدورها، تقول رحمة الله أوريسي إن عملها يتعرض لمقاربة تداولية للخطاب المسرحي الموجه للطفل الجزائري، في إطار من الحرص على زرع القيم التربوية والتعليمية»، واصفة الجائزة بأنها «قيمة فنية كبيرة، تسهم في توسيع دائرة الكتابة، لتشجيع الأطفال على القراءة من خلال تعدد مجالاتها».

ومن جانبه، يعتبر ياسين حزكر أن عمله فرصة لتوصيل رسالة للطفل عبر القصائد الشعرية، «وهي الأشعار التي حرصت على تقديمها في إطار مشوق للطفل». ويقول إن «الجائزة تعد من الجوائز الرائدة في أدب الطفل عربيًا، سواء من حيث القيمة المالية أو الفنية، ما يجعلها تستحق جدارة الجوائز الموجهة للطفل العربي، بما يعمق شخصيته، ويشكل وجدانه ووعيه».

ويقول منار عبدالغني، عن الشركة الفائزة بمجال أفلام الكرتون، إن عمله يركز على زرع القيم في نفوس الأطفال، «ما يجعله عملاً هادفًا، لجمعه بين الجانبين التربوي والترفيهي في الوقت نفسه. وهذه من الجوائز رفيعة المستوى، التي تسهم في صون هوية أطفالنا».

«دكّان الساري»

للكاتبة الهندية «روبا باجوا»



ريم داود

مسقط

«رامتشاند» شاب هادئ في منتصف العشرينيات، يعمل في دكّان قديم ومعروف لبيع أقمشة «الساري» في مدينة «دلهي» الهندية. عرف «رامتشاند» اليُتم في سنٍّ مبكّرة. بعدها أرسلته جدّته القروية ليعيش بصحبة أحد أقربائها في المدينة، مع زوجته وطفليه. عند بلوغه الخامسة عشرة، يعلن العم أن ولدًا مثله لا يحتاج لمزيد من التعليم، وأن من الأنسب أن يلتحق بمهنةٍ ما؛ فيخرجه من المدرسة، ويرسله للعمل في دكّان الساري الذي يعرف مديره عبر صديق مشترك.

بعد أربع سنوات، يتوفى العم، فتطلب منه الزوجة بلباقة أن يغادر منزلها، وأن يعتمد على نفسه في الاهتمام بشؤون حياته.

يستأجر حجرة علوية في منزل يضمّ رجلًا وعروسه. يشعر بالارتباك كلما لمحها، حتى بعد أن تصبح أمًّا، وتنجب ثلاثة أطفال. تظل في عينه المرأة الأجمل والأروع، على الدوام، مع ما يسبّبه له ذلك من تأنيب ضمير أحيانًا.

في الدكان، يعمل بصحبة خمسة بائعين آخرين، «شيام» و«راجيش» هما أكبر العاملين سنًّا، وتربطهما صلة مصاهرة، إلى جانب «تشاندر» الصامت دائمًا، والذي تتسم جميع تصرفاته بالكآبة والميل إلى العزلة. علاقة «رامتشاند» قوية بزميله «جوكل»، الرجل الأربعيني الذي يغلّف تعاملهما معًا نوعٌ من الأبوّة. هناك «هاري» أيضًا، أصغر العاملين، وأكثرهم مرحًا وتمردًا. يرافقه أحيانًا لتناول العشاء في مطعم شعبي قريب، أو يذهبان معًا إلى السينما لمشاهدة أفلام قديمة نسبيًا.

بين رتابة عمله في عرض الأقمشة المزركشة والمطرزة أمام الزبونات، وإعادة طيّ ما لم يُبَع منها ووضعه على الرفوف من جديد، وتحمّله لثرثرة بعض المترددات على الدكان وعنجهية بعضهن الآخر، واضطراره للعودة مساء إلى وحدته في غرفته المعتمة ذات الجدران المتقشرة؛ تمرّ أيام «رامتشاند» بطيئة وخانقة. تتغير تلك الرتابة فجأة حين يطلب منه مدير الدكان حمل أقمشة باهظة الثمن إلى منزل المليونير «كابور» الذي ستتزوج ابنته الكبرى عمّا قريب، وترغب هي ووالدتها في شراء قطع متميزة.

والحقيقة أن المهمة في الأساس كانت لزميله «جوكل»، لكنه يتعرّض لحادث بدراجته الهوائية، وتصاب قدمه بالكدمات، فيعتذر عن أدائها.

هكذا، تقود الصدفة «رامتشاند» إلى عالمٍ جديد.

يكتشف فجأة أن هناك أحياء سكنية في المدينة تختلف تمام الاختلاف عن الزقاق الذي يعيش فيه. حياةً أخرى، ونظام مختلف، وطرق أوسع، وحدائق مبهجة، وبيوت ضخمة، وأثاث فاخر، وسيارات فارهة، وأعدادٌ هائلةٌ من الخدم، وزبونات لا يهتممن أصلًا بسعر ما يشترينه. العروس وأمها تختاران ما يعجبهما، وتلقيانه جانبًا بلا مبالاة.

تصيبه مشاهداته في ذلك النهار بالحيرة والاضطراب، فيتخذ قرارًا بضرورة تثقيف نفسه واستكمال تعلّم اللغة الإنجليزية التي كان قد بدأ دراستها طفلًا في المدرسة. يتوجه من فوره، قبل عودته إلى البيت، لشراء قاموس مستعمل، وبعض الكتب الإنجليزية المبسطة، أحدها مخصص للتلاميذ الصغار. عند محاولته قراءتها، عقب عودته للمنزل، يفاجأ بأنه قد نسي معظم ما كان قد تعلمه في المدرسة، فيتخذ قرارًا ثانيًا بضرورة حفظ جميع الكلمات الموجودة في القاموس، وما يقابلها من معان.

يمضي «رامتشاند» أغلب وقته في حفظ الكلمات الإنجليزية، ومحاولةً قراءة كتبه الجديدة، مع ما في ذلك من إرهاق ومشقة. تبدأ شخصيته في التغير، وتمتلئ روحه بالأمل والتفاؤل، ويشعر بأنه قادرٌ على تحسين واقعه الكئيب.

يعود لزيارة عائلة «كابور»، حاملًا لهم المزيد من الأقمشة الفاخرة. ينصت باهتمام لحواراتهم، ويتأمل ضيوفهم، ويتزايد في داخله الانبهار حيال هذا النوع من الحياة التي لم يكن يعرفها قبل ذلك.

يُقام زفاف ابنة عائلة «كابور» في بيت العائلة، فيقرر «رامتشاند» في لحظة طيش عابرة أن يحضر الحفل! يمنعه الحرس من الدخول، فتتدخل العروس بنفسها وتسمح له -ضاحكة- بالبقاء.

يتنامى انبهاره بهذا الوسط الجديد. الطقوس المرحة، والرقص، والملابس الفخمة، وكل الأمور المترفة التي يمتلئ بها الحفل، والأطعمة التي لا يعرف اسمها ولا ماهيتها، لكنه يُقبل على تناولها باستمتاع؛ والأربعين صنفًا من الحلوى التي يظل الناس في المدينة يتحدثون عنها لوقتٍ طويل بعد ذلك، باعتبارها أهم ما ميّز ذلك الحفل الضخم.



غلاف رواية دكان الساري

في تلك الفترة، يتكرر غياب زميله الكئيب «تشاندر»، فيرسله المدير إلى منزله للسؤال عنه ومعرفة سبب غيابه. يصاب بالصدمة عند رؤية المسكن الوضيع الذي يقطنه زميله.

في المرة الأولى، يفتح له «تشاندر» الباب بعينين حمراوين وملامح غاضبة، ويتمتم معتذرًا بأنه مريض. يلمح «رامتشاند» امرأة بائسة تجلس على الأرض، ووجهها مغطى بآثار صفعات. يدرك أن زميله يضرب زوجته، ويشعر بالأسى تجاهها.

يستفسر من «جوكل» عن سبب البؤس الذي يخيم على حياة «تشاندر» وامرأته. يخبره «جوكل» بأن «كاملا»، زوجة «تشاندر»، امرأة سيئة، لا تصلي ولا تستحم، وأنها فوق ذلك كله سكّيرة تدمن الخمور الرخيصة. قال إنها تعرضت للإجهاض مرة، وتساءل بقسوة إن كانت كل امرأة تفقد جنينها تستسلم لأحزانها بهذه الطريقة الفجّة، غير اللائقة؟

يصاب «رامتشاند» بالصدمة والحيرة.. هل تلك المرأة المسكينة سيئة وسكّيرة فعلًا؟

حين يغيب «تشاندر» عن العمل مجددًا، يرسله المدير إلى مسكنه ثانية. هذه المرة، تكون «كاملا» بمفردها. حين يقترب منها، يشاهد آثار قيء ودم جاف فوق ملابسها. يتغلب على خوفه وتردده، ويتحدث معها، فيفهم أنها قد تعرضت للاغتصاب في قسم الشرطة.

ينفطر قلبه عليها، ويقرر مساعدتها. يفكر طويلًا في المسألة، ويقرر أخيرًا أن يصارح أيًا من زبونات الطبقة الراقية بما حدث، علّ إحداهن تستطيع إعادة حق «كاملا» لها، بما تمتلكه من نفوذ وعلاقات.

حين يستجمع شجاعته، أخيرًا، تصاب الزبونة -أستاذة الجامعة- بانزعاجٍ بالغ، فكيف يجرؤ على أن يقص عليها حكايات امرأة رخيصة؟ تنهره وتزجره وتنصرف غاضبة.

بعد فترة وجيزة، يصله خبر وفاة «كاملا». يقول له «جوكل» إنها ثملت، ثم توجهت إلى منزل عائلة «كابور» وقامت بسب الرجل، وقذفته بحجر شج رأسه، متهمة إياه بأنه سبب مآسي حياتها؛ مشيرة بذلك إلى استغنائه عن زوجها، حين كان عاملًا في مصنعه، قبل التحاقه بالعمل في الدكان، وما تبع ذلك من صعوبات ومشكلات واجهتها هي وزوجها في حياتهما معًا.

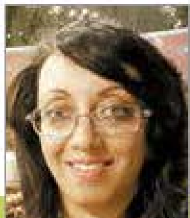
أحس الرجل بإهانةٍ بالغة، بسبب تجرؤها عليه، فأمر رجاله باقتحام مسكنها، وتعذيبها والطواف بها عارية بين جيرانها، قبل حرقها وهي على قيد الحياة، لتكون عبرة لغيرها.

ما إن يسمع «رامتشاند» تلك التفاصيل المؤلمة، حتى يصاب بلوثةٍ عقلية، تدفعه لأن يتشاجر مع زملائه، ويضرب «هاري» الذي كان يسخر مما تعرضت له زوجة «تشاندر»، ويشتم مديره، ويغادر الدكان ذاهلًا عمّا حوله.

يستسلم لحالة اكتئاب طويلة، يحبس خلالها نفسه في حجرته المعتمة. ينتبه من ذهوله وشروده، اللذين لازماه لأسابيع متوالية، عند ملاحظته نزول الأمطار الموسمية. يدرك أن الشهر يوشك على الانتهاء، وأنه لم يستلم أجره عن عمله في الدكان. يتحمم ويرتدي ثيابًا نظيفة، ويتوجه إلى الدكان ليعتذر للجميع. يقابلونه بمزيج من التحفظ والترحاب. يعود لعمله، لكنه حين يرجع إلى حجرته في تلك الليلة، يقوم بجمع قاموسه وكتبه، ويضعها على رفٍ بعيد، مقررًا العودة إلى حياته السابقة والاستسلام لرتابتها، والتخلي عن الأحلام التي صاحبته في الفترة الأخيرة.



ذات الرداء الأحمر.. والصحراء القاحلة



منة الله سامي
باحثة دكتوراه
بعلوم عين شمس

الغابات.. كل طفل يحلم بزيارة للغابة التي تجولت فيها «ذات الرداء الأحمر» و«سنووايت»، وللأسف لا يعي الأطفال أن هذا الحلم قد لا يتحقق أبدًا. لا يعرف الطفل أن بني البشر يقتلعون الغابات بشكل يومي يصل إلى ما يقرب من إزالة 2.4 فدان من الغابات كل ثانية، أي 214000 فدان يوميًا، مما يعني أننا نفقد الغطاء النباتي للكرة الأرضية بشكل متسارع يشي بخطورة الموقف.

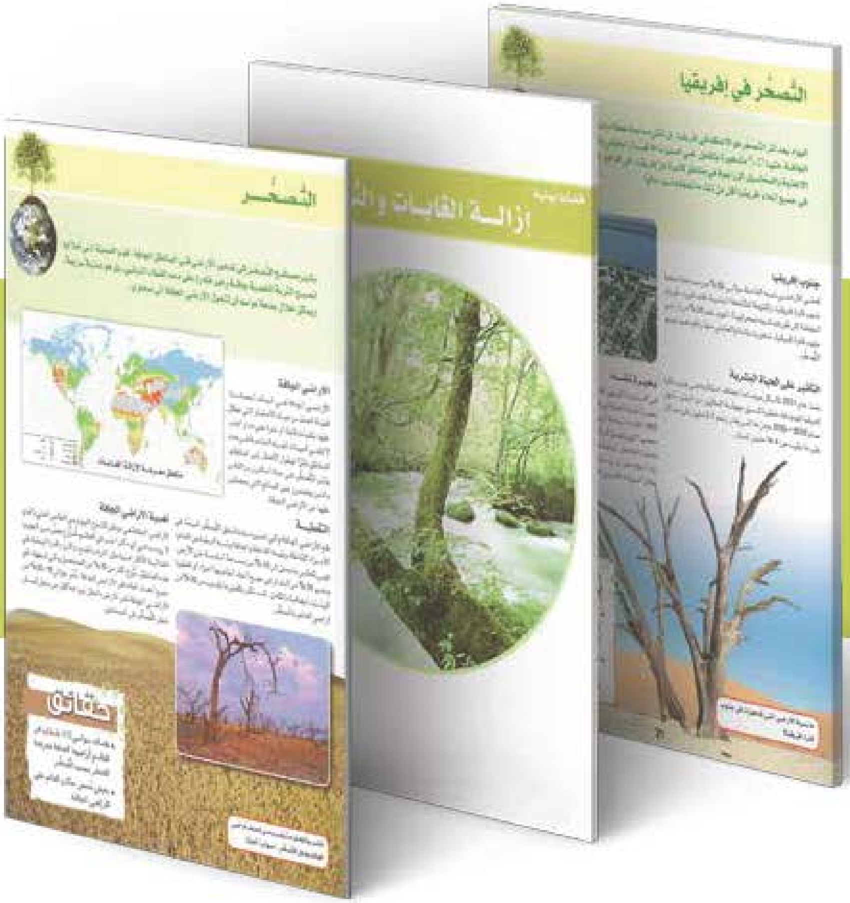


نطالع هذه القضية البيئية المهمة في كتاب «إزالة الغابات والتصحر» الصادر في سلسلة «قضايا بيئية» عن دار نور المعارف للنشر، ونقرأ عن التصحر، وهو تحوُّل التربة الطينية الخصبة إلى جافة فاقدة لعناصرها الغذائية، فتصبح غير قادرة على دعم الغطاء النباتي، مما يؤدي إلى تآكل التربة حتى تتحول الأرض الجافة إلى صحراء قاحلة. ونضرب هنا مثلًا بـ«مدغشقر» التي تعاني من تآكل شديد للتربة إثر إزالة الغابات على نطاق واسع، فتفقد التربة حوالي 400 طن من كل هكتار سنويًّا، مما يلوث المحيط الهندي الذي تطل عليه الجزيرة فترى الجزيرة تنزّ دماء حمراء تسقط في مياه المحيط لتبكيها الكائنات التي على شفا الانقراض بعد أن عبث الإنسان بموطن سكناها، وجرّف الغابات التي عاشت على الأرض منذ ملايين السنين، والتي وفرت بيئة مناسبة لمجموعة ضخمة من الحشرات والحيوانات والطيور التي باتت تعاني الآن من قلة الغذاء، ومن إزالة الغابات. فمنذ وطئت البشرية أرض جزيرة «مدغشقر» انقرض ما لا يقل عن 17 نوعًا من حيوان «الليمور» العملاق، ومن معظم الفصائل الحيوانية التي تسكن هذه الجزيرة، والبقية على حافة الانقراض.

قد لا يعرف الكثيرون أن إزالة الغابات تؤثر بشكل خطير على المناخ، وهي من الأسباب الرئيسية للتقلبات المناخية التي يشهدها كوكب الأرض على مدار العقود الماضية وحتى الآن، وسيتعاظم تأثير ذلك إذا لم يتوقف العالم عن إفناء الغابات بهذه المعدلات المتسارعة.

فاقتلاع الغابات لا يسمح بإعادة تدوير المياه في النظام الإيكولوجي، مما يؤدي إلى انخفاض مستوى هطول الأمطار، مما يجعل المناخ أكثر جفافًا، كما يؤدي الانخفاض الشديد في نسبة الأمطار إلى التأثير السلبي على الاحتياجات الأساسية للبيئة وللإنسان من مياه للشرب والزراعة، ويؤثر على الفيضانات والتنوع البيولوجي، فيعيش حوالي 30 مليون نوع من النباتات والفصائل الحيوانية في الغابات الاستوائية المطيرة.

الغابات المطيرة هي مصدر رئيسي للتنوع البيولوجي في



العالم، كما أن بها 25% من الأدوية العشبية الطبيعية المكتشفة، ويتوقع العلماء انقراض 50000 نوع حيواني ونباتي سنويًا بإزالة الغابات المطيرة.

ويمتد تأثير إزالة الغابات إلى مناطق محيطة، فتدمير أجزاء كبيرة من غابات الأمازون المطيرة كان له بالغ الأثر على معطلات هطول الأمطار في المكسيك وأجـزاء من الولايات المتحدة الأمريكية، وخليج المكسيك، كما غيرت إزالة الغابات في جنوب شرق آسيا من معدل هطول الأمطار في الصين، وشبه جزيرة البلقان.

كما أن الغطاء النباتي يعمل كطبقة واقية للأرض، فتمنع أشعة الشمس من الوصول إلى سطح الأرض، ولكن باقتلاع الأشجار الضخمة يتعرض سطح التربة إلى الشمس الحارقة فتزداد درجة حرارتها، ويزداد دفء الهواء فوقها فيصبح المناخ أكثر جفافًا، وترتفع درجات الحرارة. كما أن الأشجار تمتص الكربون في صورة «غاز ثاني أكسيد الكربون» فهي تعمل كبالوعة للكربون، فثاني أكسيد الكربون هو من أهم الغازات الدفيئة التي تعمل على حبس أشعة الشمس في الغلاف الجوي، وتعطي تأثير «الصوبة الزجاجية»، فتزيد درجات الحرارة على مستوى الكوكب، مما يؤدي إلى ظاهرة «الاحتباس الحراري»، فإزالة مساحات شاسعة من الغابات الاستوائية تُعتبر مسئولة عن 20% من انبعاثات غاز «ثاني أكسيد الكربون» سنويًا على مستوى العالم.

ليست الحيوانات والطيور والحشرات فقط هي التي تتخذ من الغابات ملجأ ومطعمًا، بل إن حوالي 1.6 مليار إنسان يعتمدون على الغابات بشكل مباشر في حياتهم، كما أن تدهور الأراضي والتربة يؤدي إلى فقر المجتمعات، ويهدد الإنتاج الغذائي، ففي منطقة الساحل في إفريقيا يوجد 18 مليون شخص يعانون بسبب الجوع، وحوالي مليون طفل يتهددهم سوء التغذية، حيث تعتمد معظم البلدان الإفريقية على الغطاء النباتي بها، حيث يتعذر استيراد الغذاء والوقود.

تتعدد أسباب إزالة الغابات؛ فمنها ما هو تنموي وعمراني، أي يتم تجريف آلاف الأفدنة من أجل مد الطرق والسكك الحديدية وإقامة الكباري، ولبناء المساكن، ومنها ما هو بسبب إحلال الزراعة محل الغابات وذلك لتلبية احتياجات البشر الذين تتضاعف أعدادهم سنويًا، من الغذاء، فتم تحويل ملايين الأفدنة إلى أراضٍ زراعية ومراعٍ. ويُعد رعي الماشية في البرازيل سببًا في تدمير 80% من الغابات المطيرة، كما أن 50% من غابات العالم معرضة اليوم للخطر بسبب اقتلاع الأشجار والنباتات، بشكل جائر لتطهير الأرض لتصبح صالحة للزراعة. ووفقًا لمنظمة



هذه النوعية من الكتب أصبحت ضرورة لقراء الألفية الثالثة

الأغذية والزراعة التابعة للأمم المتحدة «الفاو»، فإنه في عامي 2004-2005 أزيل حوالي 1.2 مليون هكتار من الغابات المطيرة بسبب التوسع في زراعة فول الصويا.

وتعتبر إزالة الغابات من أجل زراعة النخيل في جنوب شرق آسيا من أهم أسباب تدمير الغابات هناك؛ ففي كل ساعة يتم تدمير 2 مليون متر مربع لإفساح مجال جديد لزراعة النخيل للاتجار بزيته. وفي عام 2011 تسبب انهيارٌ أرضيٌ في تايلاند في مقتل 40 شخصًا، ويعتقد الباحثون أن هذا الانهيار وقع بسبب زراعة النخيل في تلك المنطقة.

ومن أهم أسباب التصحر وتجريف الغابات هو الرغبة في الحصول على الأخشاب التي تزايدت منذ بدأت الثورة الصناعية في الغرب، وأغلب الأشجار تقطع كي تستخدم إما لإنتاج الطاقة، أو لصناعة الورق الذي يستهلك أكثر من 35% من الأشجار المقطوعة، ولكن في السنوات الأخيرة، ومع ازدياد الوعي بمشكلة التصحر، اتجه صناع الورق إلى إعادة التدوير، ويستخدم الخشب أيضًا في صناعة الأثاث، وفي تشييد المباني، وعمل الأرضيات، وتُزال سنويًا آلاف الأفدنة من الغابات الاستوائية من أجل تحقيق هذا الغرض!

معظم حالات تقطيع الأخشاب من الغابات تتم بشكل غير قانوني، إذ تقوم بها عصابات الأخشاب، ومما شجعها على التغول في ذلك ضعف تنفيذ القوانين من جانب الحكومات المختلفة، وجشع الشركات المستخدمة للأخشاب.

وتتعرض غابات الأمازون وغابات حوض نهر الكونغو هي الأخرى لعمليات تقطيع جائرة غير قانونية للأشجار، كما تعاني إندونيسيا من 73% من حالات قطع الأشجار بشكل غير قانوني، وفي البرازيل تم تسجيل 80% من الحالات غير القانونية في هذا المجال.

منذ عام 1960، بدأت عملية إزالة الغابات تجتاح العالم، وبحلول نهاية القرن العشرين كانت قد تمت إزالة معظم الغابات الكثيفة في العالم، وبحلول عام 2011 كان قد تم تدمير ما يقرب من 50% من الغابات على مستوى العالم!

تشغل الغابات 31% من مساحة اليابسة، وتحمل 80% من الفصائل الحيوانية والنباتية على سطح الكوكب، ولذلك على الإنسان أن يحميها، ليس فقط كي يحافظ على كوكب الأرض للأجيال البشرية القادمة، ولكن ليحفظ للكائنات الحية المختلفة، من نبات وحيوان، حقها في الحياة تحت سماء أرضنا.

بقي القول إن هذا الكتاب من تأليف «جورج تومسون دونالد»، وترجمة «سارة محمد سعد».